MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80297-4

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

TITONE, VIRGILIO

TITLE:

SAGGIO SUL LEOPARDI

PLACE:

BOLOGNA

DATE:

[193?]

Master Negative #

91-80297-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

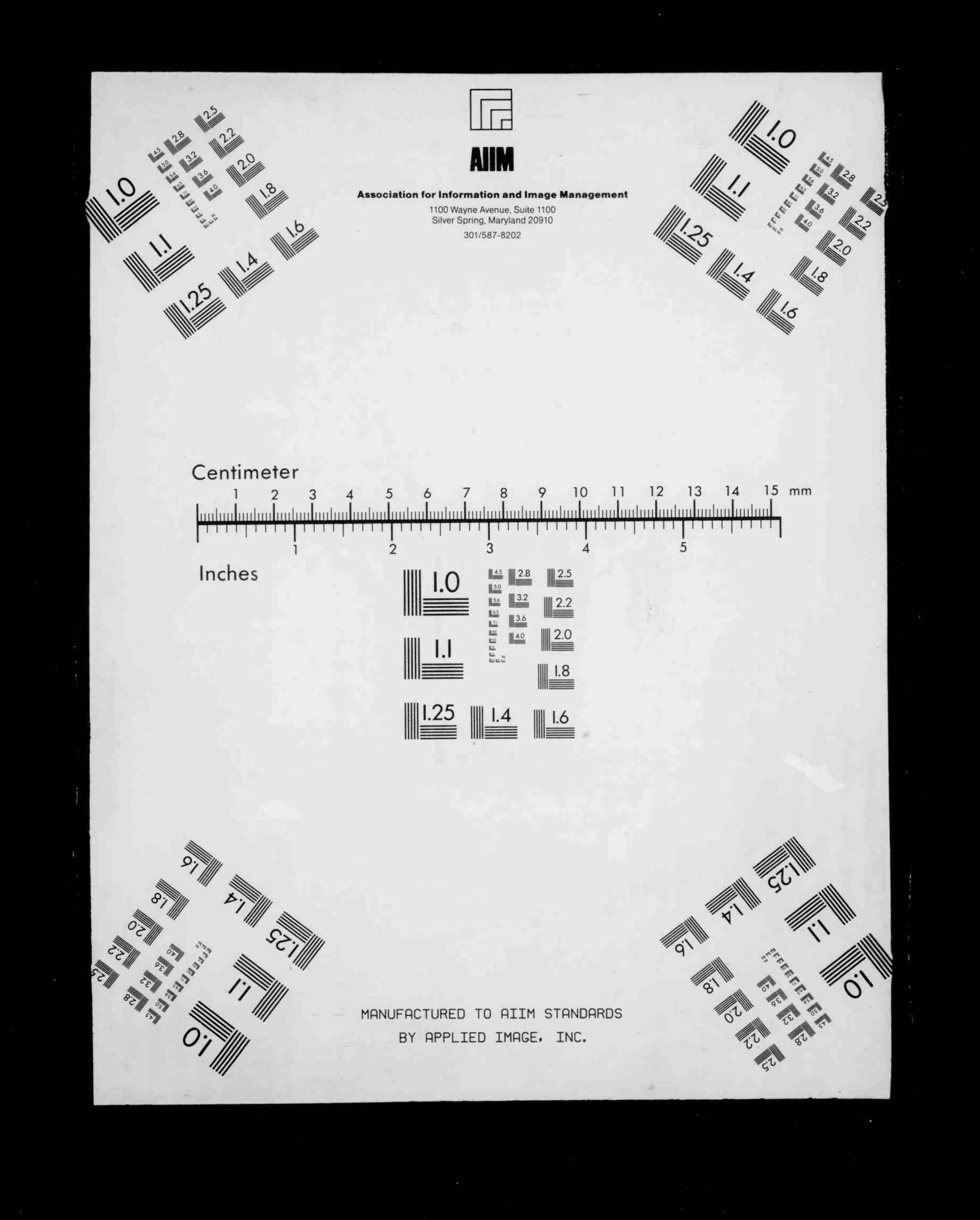
PATERNO LIBRARY
D853L55 Titone, Virgilio
DT ... Saggio sul Leopardi. Bologna, Cappelli
[193-?]
[3]-130 p. 21 cm.

401646

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 10-28-91 INITIALS M.B.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
Inches
1 2 3 4 5
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

TERNO

D853L55 DT

EX LIBRIS
CHARLES V. PATERNO. M.D.
LEONARDO DA VINCI
MICHAEL ANGELO
GALILEI
VERDI
CASA ITALIANA
COLUMBIA UNIVERSITY
IN THE CITY OF NEW YORK

VIRGILIO TITONE

PER RECENSIONE

SAGGIO SUL LEOPARDI

LICINIO CAPPELLI
EDITORE - BOLOGNA

Polerno
D853L55
DT

PROPRIETÀ RISERVATA

SC. TIP. SAL. BOLOGNA

IL PENSIERO LEOPARDIANO

Il carattere fondamentale della cultura del Leopardi e del suo vario atteggiarsi dinanzi ai piú diversi problemi dello spirito potrebbe vedersi in una avversione vivissima e non mai smentita contro quella che, in una lettera indirizzata il 6 marzo 1820 al Giordani, egli chiamava « la maledetta affettazione corruttrice di tutto il bello di questo mondo », contro, in sostanza, il sentimentalismo insincero e ridicolo dei poeti da strapazzo o le teorie dei « poveri filosofastri » o la retorica dei patriotti e dei filantropi. Fin dall'adolescenza il pensiero del poeta, potentemente teso nel bisogno di ridurre ogni cosa ai suoi naturali principî e di dare una spiegazione chiara e compiuta di tutti i moti dell'animo, di tutti gli affetti e le gioie e i dolori e i desideri e della vita insomma che egli stesso viveva o vedeva

svolgersi intorno a sè, si esprime in questa severa raccolta serietà interiore: nella quale la stessa immaginazione appare come sorvegliata e posta ad ogni istante sotto la luce della ragione, che la scruta da tutte le parti e cerca di rendersene conto.

Da ciò l'*habitus* filologico, la predilezione per gli studî eruditi, che costituiscono l'attività principale del poeta adolescente.

Da ciò anche non soltanto il disprezzo per i verseggiatori, ma l'opinione tante volte espressa che in letteratura quella fosse piuttosto l'età della prosa che dei versi: opinione nella quale, sia detto tra parentesi, trovava concorde l'amico Giordani, che in una *Lettera* ai compilatori della *Biblioteca italiana*, pubblicata nel 1816, difendendo le teorie esposte da Madama di Stael nel suo discorso *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* (discorso dal Giordani stesso tradotto e pubblicato nel medesimo giornale), così scriveva: « Tutte queste dispute sono un niente a paragone del romore e della contesa che sorge da quelle poche parole che Madama gittò contro la miserabile infinità dei cattivi versi che ammorba l'Italia. Infelicissima fecondità che questi cantori ci nascono come le rane. Ed io, ben lungi dal contraddire al vero, e a chiunque cel ricorda, non avrei

mai fine di lamentarmi, e di pregare l'Italia, che per dio voglia guarirsi di tale pestilenza. Ogni nazione debbe per onor suo avere grandi poeti; i quali perciò non possono essere se non pochissimi » (1). Cosí in altro luogo dello stesso Giordani leggiamo: « Parmi che di poesie noi possediamo una traboccante e poco felice ricchezza: e ciò non ostante, come se questo fosse il nostro più grave bisogno, appena è che alcuno oggidí, specialmente tra i giovani, prenda la penna, se non a donarci ancora dei versi. Dei quali né gloria né utilità può sperare a mio avviso l'Italia, se da tanta innumerabile e incomoda turba non si alza qualcuno » (2). Né il Leopardi si stancò mai di manifestare il suo pensiero al riguardo. E non soltanto la poesia doveva per lui, almeno in generale, far posto alla prosa, ma, cercando nei versi stessi « quella famigliarità piú vicina alla prosa» (3) che ammirava nel Petrarca, in una lettera a Francesco Puccinotti, datata da Bologna il 5 giugno 1826, scriveva: « Se i tuoi consigli possono, come credo, nell'animo suo (*della Franceschi*), confortala caldamente, non dico a lasciare i versi, ma a coltivare

(1) GIORDANI, *Opere*, Italia, 1821, vol. VII, pp. 40-1.
(2) *Opere*, ecc., vol. XV, pp. 35-6.
(3) *Zibaldone*, I, 182, 2.

assai la prosa e la filosofia. Questo è quello che io mi sforzo di predicare in questa benedetta Bologna; dove pare che letterato e poeta, o piuttosto versificatore, siano parole sinonime. Tutti vogliono far versi, ma tutti leggono piú volentieri le prose: e ben sai che questo secolo non è né potrebbe essere poetico; e che un poeta, anche sommo, leverebbe pochissimo grido: e se pur diventasse famoso nella sua nazione, a gran pena sarebbe noto al resto dell'Europa, perché la perfetta poesia non è possibile a trasportarsi nelle lingue straniere, e *perché l'Europa vuol cose piú sode e piú vere che la poesia*. Andando dietro ai versi e alle frivolezze noi facciamo espresso servizio ai nostri tiranni, perché riduciamo ad un giuoco o ad un passatempo la letteratura; dalla quale sola potrebbe aver sodo principio la rigenerazione della nostra patria ».

Che anzi la concitazione del ritmo deve essere riservata, nelle moderne letterature, agli stati d'animo piú rari, agli effetti piú intensi: per tutto il resto non c'è bisogno di far versi.

Specialmente, se si tenga conto che oggi « in tanta propagazione e incremento di lumi, nessuna finzione nuova o nuovamente applicata trova il menomo luogo

(1) *Zibaldone*, IV, 88 e V, 214.

nell'intelletto, mancando la detta assuefazione, la quale supplisce al resto nei poeti antichi. E questa è una gran ragione per cui la poesia oggidí non può piú produrre quei grandi effetti né riguardo alla meraviglia o al diletto, né riguardo all'eccitazione degli animi, delle passioni, ecc. » (1).

La nostra epoca insomma è fatta per la prosa. La poesia oggi non può essere piú, tranne che in rarissimi casi, se non affettazione, ostentazione di un sentimentalismo ridicolo e vuoto. E però non di versi abbiamo bisogno, ma di una prosa che sappia esporre con sufficiente chiarezza l'ordine delle idee. Nel che pure lo soccorreva, del resto, l'opinione del suo Giordani, il quale, riferendosi alle teorie del Condillac, riduceva ogni regola del bello scrivere all'arte *di mantenere il legame delle idee*: « L'italiano che vuole perfettamente scrivere, oltre il dovere pienissimamente possedere la propria lingua, deve alle universali regole dello stile aggiungerne alcune specialmente adattate alla favella colla quale ama vestire i proprî concetti. Quindi in lunga schiera di autori greci e latini e nostri venni ricercando quali ciascuno avesse piú cospicue parti dell'ottimo, e quali piú o meno difettose. Parendomi di tutte

(1) I, 367, 2.

le regole verissima e fecondissima quella alla quale Stefano Bonotte di Condillac ridusse quasi in sommario la sua magistrale *Arte di scrivere*, cioè mantenere il piú stretto legame delle idee » (1).

Coloro i quali non sanno nulla vedere fuori delle solite formule e credono di dover tutto ridurre entro i termini consueti di romanticismo e classicismo, pessimismo e ottimismo, e cosí via, potrebbero qui notare un altro dei caratteri comuni all'arte leopardiana e a quella appunto dei romantici: la tendenza, vogliamo dire, nell'una e nell'altra evidente, alla prosa, tendenza che è in tutta quanta l'epoca, nello spirito stesso del tempo e quindi, dove piú dove meno, dappertutto osservabile. Che anzi, si potrebbe a questo riguardo andare anche piú lontano e riferirsi alle comuni fonti razionalistiche e sensistiche, le quali, come in politica fanno sí che in fondo la cosiddetta reazione non sia se non il proseguimento dei principî della rivoluzione (2), ugualmente nelle contemporanee teorie sull'arte e sullo stile mostrano come questa stessa continuità ideale possa estendersi piú oltre che non si sia creduto.

(1) GIORDANI, *Opere*, ecc., vol. XV, p. 15.

(2) Vedi in proposito il mio *Saggio sul concetto di rivoluzione*, Bologna, Cappelli, 1936.

Né sarebbe fuori luogo ricordare che lo stesso svolgimento delle forme metriche leopardiane indica come il Leopardi via via andasse liberando i suoi versi dalle costrizioni tradizionali fin quasi a raggiungere i limiti di una prosa ritmica. Ché, mentre nel primo periodo della sua poesia egli comincia con la terzina, il piú incatenato di tutti i nostri metri, in seguito passa alla canzone libera. Ma questa stessa canzone, se veramente libera può dirsi rispetto alla petrarchesca, non lo è però tanto quanto lo sono le canzoni del secondo periodo. Le strofe delle prime infatti, pur alternando variamente gli endecasillabi e i settenarî e le consonanze e le rime, risultano di un numero di versi sempre uguale. Al contrario nei canti del secondo periodo, fatta eccezione per il *Risorgimento*, in strofe di settenari, e per i *Nuovi credenti*, in terza rima, non è piú rispettato alcun vincolo relativo alle strofe o alle consonanze. Libertà, questa, che può osservarsi anche nei particolari, come sarebbe quello della rima interna, la quale apparisce in tutti i principali canti composti di endecasillabi e settenarî, a cominciare dal *Pastore errante*: ché, se anche i nostri lirici del Trecento e tra essi il Petrarca si erano serviti di questa rima, tutti l'avevano fatta cadere entro ciascuna strofa sul medesi-

mo verso, mentre il Leopardi la fa cadere con libertà nuova dove piú creda opportuno.

Ma in questo suo andar predicando in tutti i toni che ormai non era piú tempo da scriver versi e sonetti e madrigali, non c'è già, e non poteva esserci in un poeta grandissimo qual egli era e sapeva di essere, la stanchezza o la noia dello scrittore deluso delle proprie possibilità, bensí sempre quel suo bisogno di romperla con tutti gli infingimenti del pensiero e della forma. È un realismo, quello del Leopardi, che, se non lascia posto per le *maledette affettazioni*, rifugge ugualmente dall'astratto, dal luogo comune, dalle idee ripetute e accettate per tradizione, ma vuote di senso e senza alcun significato praticamente determinabile.

Si parla, per esempio, della semplicità nell'arte, di quella semplicità che i romantici andavan predicando e si illudevano di poter trovare nella *natura*: il Leopardi non vede in ciò che una nuova affettazione.

La *sensibilité* per la quale uno Chateaubriand, un Delille, un Saint-Pierre sarebbero stati tanto piú poeti degli antichi, e dei maggiori fra gli antichi, che cos'altro sarebbe se non un equivoco, un nuovo artificio da aggiungersi a quanti altri la storia della letteratura ci ricorda?

Voi, dice il Leopardi, e si riferisce principalmente alle *Osservazioni* che Lodovico di Breme aveva pubblicate sullo *Spettatore* di Milano, voi credete che l'ideale dell'arte stia nel ritrarre la natura qual essa è, nella sua pura, vergine semplicità. Ma questa semplicità, badate, non è quella dei fanciulli o dei primitivi, non è quella di chi crede di poter far di meno dello studio severo e paziente dei classici, non è degli incolti e degli ignoranti. Se cosí fosse, i fanciulli sarebbero i piú sublimi dei poeti, mentre sappiamo che, quando tentano di scrivere, riescono gonfii e falsi e affettati.

Si veda in proposito questo passo dello *Zibaldone*, che è tra le pagine piú vive ed eloquenti di tutta quanta la nostra letteratura: « Or dunque bisogna eccitare questo patetico, questa profondità di sentimento nei cuori; e qui, com'è naturale, consisterà la somma arte del poeta. E qui è dove il Breme e tutti quanti i romantici chateaubriandisti ecc. ecc. scappano di strada. Che cosa è che eccita questi sentimenti negli uomini? La natura purissima, tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi; le circostanze naturali, non procurate mica a bella posta, ma venute spontaneamente; quell'albero, quell'uccello, quel canto, quell'edifizio, quella selva, quel monte, tutto da per se, senz'artifizio, e senza che

questo monte sappia in nessunissimo modo di dover eccitare questi sentimenti, né che altri ci aggiunga, perché li possa eccitare, nessun'arte, ecc. ecc. In somma questi oggetti, in somma la natura da per se e per propria forza insita in lei e non tolta in prestito da nessuna cosa, sveglia questi sentimenti. Ora che faceano gli antichi? dipingeano cosí semplicissimamente la natura e quegli oggetti e quelle circostanze che svegliano per propria forza questi sentimenti e li sapevano dipingere e imitare in maniera che noi li vediamo questi stessi oggetti nei versi loro, cioè ci par di vederli, per quanto è possibile, quali sono in natura; e perché in natura ci destano quei sentimenti, anche dipinti e imitati con tanta perfezione ce li destano egualmente... e insomma non si avvedono che essi amici della natura sola vengono in effetto a predicar l'arte e noi amici dell'arte veniamo verissimamente a predicar la natura. Qui cadrebbe in acconcio il discorrere della affettazione, che è il vizio generale nelle arti belle e abbraccia quasi tutti i vizi, e come il sentimentale sia facilissimamente pura erudizione, e come spessissimo, invece di destare quei sentimenti che vorrebbe, gli spenga, quando forse quel tale oggetto naturale, o veduto o descritto li veniva destando e come questi sentimenti sieno d'infinita verecondia ecc. ecc. ».

Non riporteremo qui le argomentazioni del nostro autore, altrettanto acute e serrate quanto chiare ed eloquenti: « E cosí dicono i romantici. Ma, se cosí è, ecco l'illusione sparita; e se il poeta non può illudere, non è piú poeta, è una bestia ragionevole, ecc. ecc. E i romantici non che facciano la poesia ragionevole, vanno in cerca di mille superstizioni e delle piú pazze cose che si possano mai pensare; il Breme poi dice che l'immaginazione anche al presente ha la sua piena forza e desidera di essere invasa, rapita ecc. e anche *sedotta* (qui vi voleva) perché non da cose *al tutto arbitrarie né lontane da quel vero* ecc. In queste parole e specialmente in quell'*anche* e in quel *al tutto*, mi par di scorgere chiarissimamente l'angustia del metafisico, che vedendo la linea del suo ragionamento torcersi e piegare cerca di rimediarci colle parole ».

In sostanza, ai romantici il Leopardi rimprovera, come al solito, il sentimentalismo e la superficialità. La natura che essi cercano, dovrebbe servire a nascondere o a fare accettare l'ignoranza e gli svenevoli infingimenti di gente indegna del nome di poeta. Piuttosto dunque che di principî è qui questione del fondamento stesso della sua visione della vita. Per il Leopardi ciò

che il romanticismo va predicando non è serio e non è sincero. Ed è giusto pertanto opporsi al nuovo movimento e mettere nella sua vera luce l'equivoco intorno a cui esso si aggira.

Ché, per il resto, il poeta ammette nei particolari molti principî comuni ai romantici. Per es., sulla mitologia, della quale il Manzoni nella sua *Lettera* mostrava il carattere negativo, e che del resto si auguravano fosse esclusa tutti quanti i teorici della scuola, dal Berchet nella *Lettera semiseria* al Torti nel *Sermone su la poesia* e al Di Breme nelle *Osservazioni* al *Giaurro* del Byron, ecc., egli scrive: « Si può applicare alla poesia (come anche alle cose che hanno relazione o affinità con lei) quello che ho detto altrove: che alle grandi azioni è necessario un misto di persuasione e di passione o illusione. Cosí la poesia, tanto riguardo al maraviglioso quanto alla commozione o impulso di qualunque genere, ha bisogno di un falso che pur possa persuadere, non solo secondo le regole ordinarie della verisimiglianza, ma anche rispetto ad un certo tal quale convincimento che la cosa stia o possa stare effettivamente cosí. Perciò l'antica mitologia, o qualunque altra invenzione poetica che la somigli, ha tutto il necessario dalla parte dell'illusione o passione,

ma mancando affatto dalla parte della persuasione, non può piú produrre gli effetti di una volta, e massime negli argomenti moderni; perchè negli antichi l'abitudine ci procura una tal quale persuasione, principalmente quando anche il poeta sia antico, perché immedesimatasi in noi l'idea di quei fatti, di quei tempi, di quelle poesie, con quelle finzioni, queste ci paiono naturali e quasi ci persuadono, perché l'assuefazione ci impedisce quasi di distinguerle da quei poeti, tempi, avvenimenti, e cosí macchinalmente ci lasciamo persuadere quanto basta all'affetto, che la cosa potesse star cosí. Ma applicate nuovamente le stesse o altre tali finzioni, sia ad altri argomenti antichi, sia massimamente a soggetti moderni o dei bassi tempi, ci troviamo sempre un non so che di arido e di falso, perché manca la tal quale persuasione, quando anche la parte del bello immaginario, maraviglioso, sia perfetta [1] ».

Cosí sull'imitazione: « Le imitazioni avviliscono presso noi stessi l'idea di quelle opere per cui ci eravamo sentiti cosí affettuosi e verso cui proviamo una specie di tenerezza. Il vederle cosí imitate e spesso con poca diversità, e tuttavia in modo ridicolo, ci fa quasi dubitare della ragionevolezza della nostra ammirazione

[1] *Zibaldone*, I, 367.

per quei grandi originali, ce la fa quasi parere un'illusione, ci dipinge come facili, triviali e comuni quelle doti che ci aveano destato tanto entusiasmo: cosa acerbissima di vedersi quasi in procinto di dover rinunziare all'idolo della nostra fantasia, e rapire in certo modo e denudare e avvilire agli occhi nostri l'oggetto del nostro amore e della nostra venerazione ed ammirazione. Perché in ogni sentimento dolce e sublime entra sempre l'illusione, ch'è il piú acerbo dolore il vedersi togliere e svelare. Perciò quelle tali imitazioni ci sarebbero gravi quando anche gareggiassero con gli originali, togliendoci l'inganno di quell'unico e impareggiabile che forma il caro prestigio dell'amore e della maraviglia » (1).

Sulle regole: « È un curioso andamento degli studi umani, che i genî piú sublimi liberi e irregolari, quando hanno acquistato forma stabile e universale, diventino *classici*, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari e si mettano in mano ai fanciulli come i trattati piú secchi e regolari delle cognizioni esatte (2) ». E in altro luogo: « È cosa già molte volte osservata che, come le accademie scientifiche forse hanno giovato alle scienze, promosse e facilitate le scoperte, cosí le letterarie hanno piuttosto pregiudicato alla letteratura. Infatti le accademie scientifiche non hanno quasi mai seguito un sistema di filosofia, ma lasciato il campo libero al ritrovamento della verità, qualunque sistema ne dovesse esser favorito; e massimamente nelle cose naturali era difficile seguire un sistema, dovendo promuovere le scoperte che non possono derivare se non dal vero, e non si può prevedere che cosa riveleranno e a che sistema si adatteranno. Se avessero seguito un sistema, avrebbero pregiudicato alle scienze, come le accademie letterarie alla letteratura. Il fatto sta che questa, benché abbia le sue regole, tuttavia il porre in chiaro queste regole e il decretarle e il farne un codice, non le ha mai giovato (1) ».

(1) *Zibaldone*, I, 212.
(2) *Zibaldone*, I, 380.

Parole, queste, per le quali non occorre certo ricordare quanto al riguardo il pensiero del Leopardi si avvicini a quello dei romantici (2). Se pertanto sono in lui cosí frequenti i principî comuni con i corifei della scuola, cotesta avversione bisogna riferirla, come diciamo, non a divergenza di programmi, ma alla sua stessa *forma mentis*.

Né pare siano di diversa natura il sarcasmo o il

(1) I, 251, 1.
(2) Vedi MANZONI, *Lettera sul Romanticismo*; E. VISCONTI, *Idee elementari su la poesia romantica*; DI BREME, *Osservazioni al Giaurro*.

disprezzo con cui il poeta guarda alla letteratura francese, ai suoi scrittori piú in voga, allo stile, allo spirito, alla moda di Francia. Pur avendo invero fatto suo vitale nutrimento del pensiero e degli scritti dei filosofi del secolo XVIII, pur essendosi fondato sulla psicologia dell'Elvezio, sull'antispiritualismo del D'Holbach, sulla idealizzazione della natura o della vita primitiva, innocente e beata, del Rousseau, sul pessimismo del Voltaire o del Maupertuis, e cosí via, dappertutto il Leopardi vede nel genio di questa nazione una certa leggerezza, un certo che di frivolo e di effeminato. Non avrà bensí esteso un siffatto giudizio a tutti quanti i francesi piú noti e famosi, a un Pascal, per es., o a un La Bruyère, i cui pensieri egli cita e dei quali si giova piú volte. Ma perfino in un Bossuet, nel solenne, nel grave, nel maestoso Bossuet, che parrebbe tanto lontano dai difetti comunemente rimproverati ai suoi conterranei, il Leopardi trova ben poco da ammirare: « Ripetono tutto giorno i francesi che Bossuet ha soggiogato la sua lingua al suo genio. Io dico che il suo genio è stato soggiogato dalla lingua, costumi, gusti del suo paese. I francesi, che scrivono sempre come conversano, timidissimi per conseguenza o piuttosto codardi, come dev'esser quella nazione presso cui un tratto

di ridicolo scancella qualunque più grave e seria impressione e fa piú rumore degli affari e pericoli di Stato, si maravigliano d'ogni minimo ardire e stimano sforzi da Ercole quelli che in Italia e nel resto d'Europa sono soltanto deboli argomenti d'ingegno robusto, libero, inventore, originale. E per una parte hanno ragione, perché l'osar poco in Francia, dove la regola è di *vivre et faire comme tout le monde*, costa assai piú che l'osar molto altrove. Ma infatti poi cercando in Bossuet questo grande ardire e questa robustissima eloquenza, trovate piuttosto impotenza che forza e vedrete che appena alzato si abbassa. Questo senza fallo è il sentimento ch'io provo sempre leggendolo; appena mi ha dato indizio di un movimento forte, sublime e straordinario, ed io son tutto sulle mosse per seguitarlo, trovo che non c'è da far altro, e che egli è già tornato a *parler comme tout le monde*. Cosa che produce una gran pena e disgusto e secchezza nella lettura. Questo non ha che fare colle ineguaglianze proprie dei grandi geni. Nessun genio si ferma così presto come Bossuet. Si vede propriamente com'egli è incatenato e fa sforzi più penosi che grandiosi per liberarsi » (1).

In Francia del resto manca la possibilità di uno sti-

(1) I, 318, 1.

le semplice e naturale, di quelle grazie crude e ingenue che tanto si ammirano nei greci o nei trecentisti italiani. La società francese, facendo sì, come osserva la Staël, che *l' esprit naturel se tourne en épigrammes plutôt qu'en poésie*, rende, secondo il nostro scrittore, epigrammatiche tutte quelle scritture. E però ciò che i francesi chiamano naturalezza e semplicità, non sarebbe se non il frutto dello studio onde nella conversazione si cerca di apparire spiritosi e piccanti: studio che potrà dare bensì le grazie da società o da salotto di un La Fontaine, ma non quella schiettezza ingenua e punto ascitizia, quel modo di parlare che deve dirsi naturale per le cose stesse anziché per lo studio dello scrittore, intraducibile e del tutto inconcepibile in francese. Onde un Erodoto o un Senofonte, che fossero resi in questa lingua, non ci darebbero dell'originale se non un'idea molto lontana e imperfetta e le stesse *Georgiche* del Delille, pur lodatissime, son cosa ben diversa dal poema di Virgilio.

Anzi in proposito il Leopardi nota acutamente che, se un'eccezione può farsi, e potrebbe farsi, per es., per l'Amyot, il cui stile si direbbe « veramente semplicissimo », non è più il caso di parlare della presente lingua francese, ma piuttosto, non solo quanto

alle parole e ai modi antiquati, ma anche alle forme sostanziali e a tutto l'insieme, di una lingua diversissima e similissima a quella degli originali e in particolare all'italiana. Nella quale opinione gli sembra convenire la stessa madama di Staël, che nelle sue osservazioni sull'utilità delle traduzioni, delle quali il Giordani aveva discorso nella *Biblioteca italiana*, nota come le traduzioni francesi, da qualunque lingua si facciano, abbiano un carattere nazionale, diverso dallo stile originale e anche dalle parti di esso più essenziali.

Anche qui dunque non è già da vedere nel Leopardi un partito preso contro la Francia o dei motivi, comunque, diversi da quelli altrove notati. Ma una letteratura galante o da salotto è per lui una cosa troppo frivola, perché gli sia possibile ammirarla e lodarla nei suoi scrittori. E ciò, sebbene, come diciamo, si fosse egli stesso e a lungo nutrito di quel razionalismo e avesse anche dato saggio in qualche sua opera proprio di queste grazie ascitizie, che in processo di tempo dovevano tanto dispiacergli: come può vedersi nello scritto *Sopra gli errori popolari degli antichi*, nel cui periodo saltano subito agli occhi quel garbo procurato, e però sempre uguale, e quella gradevole *tournure*, onde risulterebbe l'essenziale carattere dello stile francese.

Non staremo qui a mostrare come il giudizio del Leopardi sia sotto un certo rispetto da considerarsi unilaterale, e accettabile soltanto entro certi limiti: ché di una letteratura *nazionale*, con caratteri determinati e particolari, proprî dello spirito stesso della nazione, si può parlare solo per questa continuità della politica o della moda o della conversazione nelle lettere e nelle arti. Cosí come Roma aveva il foro o le basiliche, dove convenivano i letterati e i poeti non meno dei mimi o dei politici, e la Grecia i portici o i giardini o il ginnasio, Parigi ugualmente ha avuto i suoi salotti. Onde la letteratura francese potrebbe più propriamente dirsi parigina e, come a quella che in tali condizioni rispecchia al vivo tutta una civiltà con i suoi ideali e i suoi bisogni, come a quella, insomma, che non si è formata nelle polverose biblioteche, né deriva dai libri, le è possibile, e meglio le fu nel passato, quella larghissima diffusione, quell'enorme influsso, in tutti i campi del vivere civile, che non trovano riscontro in alcun altro dei popoli moderni.

Ma tant'è: il giudizio del Leopardi in un certo senso può accettarsi anche oggi né a noi del resto importa notare qui quel che di vivo o di morto ci sia nello *Zibaldone*.

Che i suoi sentimenti verso la Francia non derivino d'altra parte da preconcetti o pregiudizî di razza, può vedersi anche da quanto egli scrive della Germania.

La filologia tedesca poteva allora trovare fra noi uno dei pochissimi che sapessero apprezzarla proprio nel Leopardi, il solo filologo (1) di cui l'Italia potesse in quel tempo gloriarsi. E il poeta infatti ne parla piú volte con molta lode e della Germania dice che tra le nazioni d'Europa potrebbe dirsi la sola veramente « colta ». Né il suo giudizio poteva essere diverso, anche perché, com'è noto, essendogli stato possibile conoscere personalmente qualcuno di quei dotti, ne ebbe il piú ampio riconoscimento, se non sempre della sua arte, certo però della vastissima erudizione greca e latina. Cosí il Niebuhr, che dopo aver conosciuto il Leopardi esclamava col Bunsen di aver finalmente veduto un italiano degno degli antichi e dei romani (2), nella prefazione alla seconda edizione delle sue *Flavii Merobaudis Carminum reliquiae* (Roma, 1824) aveva presentato ai connazionali il nome del giovane fi-

(1) Cosí anche CARLO PASCAL, *Le scritture filologiche latine di G. Leopardi*, Catania, 1919.

(2) BARONESS BUNSEN, *A memoir of Baron Bunsen*, London, 1866.

lologo, annunziandone i meriti presenti e le glorie future: « Comes Jacobus Leopardius, Recanatensis Picenus, quem Italiae suae iam nunc conspicuum ornamentum esse, popularibus meis nuntio: in diesque eum ad maiorem claritatem perverturum esse spondeo » ecc.

Né meno gli fu amico il De Sinner, al quale, com'è noto, egli consegnò tutti i suoi manoscritti filologici (1). E personalmente lo avevano conosciuto a Napoli altri due dotti tedeschi, Enrico Guglielmo Schulz e il Blessig, che ne scrivevano poi nel 1840, contribuendo validamente a diffonderne la fama tra i connazionali (2).

Ciò nonostante é noto com'egli nei *Paralipomeni* trattasse la pedanteria tedesca, e, quel che piú conta, riferendosi proprio ai filologi:

Ma un tedesco filologo, di quelli
Che mostran che il legnaggio e l'idioma
Tedesco e greco un dí furon fratelli,
Anzi un solo in principio, e che fu Roma

(1) Sebbene il De Sinner non volesse farsi passare per tedesco: « un suisse qui n'a jamais été *tedesco* », scrive di sé al Viesseux il 14 aprile 1856.

(2) Sullo Schulz e sul Blessig vedi MESTICA, *Studi leopardiani*, pp. 406-14.

Germanica città, con molti e belli
Ragionamenti e con un bel diploma
Prova che lunga pezza era già valica
Ché fra' topi vigea la legge salica.

Che non provan sistemi e congetture
E teorie dell'alemanna gente?
Per lor, non tanto nelle cose oscure
L'un dí tutto sappiam, l'altro niente,
Ma nelle chiare ancor dubbi e paure
E caligin si crea continuamente:
Pur manifesto si conosce in tutto
Che di seme tedesco il mondo è frutto.

Ciò che dunque in questo caso il Leopardi rimprovera ai tedeschi é proprio l'opposto di quello che già aveva notato nei francesi. Se tacciava questi ultimi di frivolezza, i primi invece gli sembrava cadessero nell'altro eccesso, poiché, volendo essere o apparire troppo originali o profondi, finivano col cadere in vuote astrattezze, lontane dal vero e buone solo a ingarbugliare le carte.

Ma nell'un caso e nell'altro siamo sempre lí: è il fastidio delle chiacchiere, delle astrazioni inconcludenti e con ciò il bisogno di tenersi al sodo quello che lo

induce a mostrarsi tanto poco indulgente non meno verso la scienza tedesca che nei riguardi degli acclamati scrittori di Francia.

Che anzi la ricerca del concreto gli fa intravedere delle verità le quali, se non può dirsi addirittura precorrano le moderne teorie in materia, sono pur sempre per se stesse notevoli testimonianze dell'acume di quell'altissimo intelletto.

Cosí, sebbene in altro luogo egli affermi, citando in proposito il *Trattato dello stile* del Beccaria, che le parole non presentano e non debbono presentare la sola idea dell'oggetto significato ([1]), ma, quando piú quando meno, immagini anche accessorie, e sebbene noti il pericolo cui si avviava la lingua francese, troppo precisa e geometricamente nuda e regolare (come del resto aveva osservato anche l'Algarotti nel suo *Saggio sulla lingua francese*), si tiene tuttavia lontanissimo dalla poetica dell'indefinito o dell'inespresso o dell'inesprimibile di moda presso i romantici. E scrive perciò in uno dei suoi pensieri ([2]) che un'idea senza parola o modo di esprimerla ci sfugge come mal nota a noi stessi che l'abbiamo concepita, mentre al contrario colla parola prende corpo e quasi forma visibile e sensibile e circoscritta.

([1]) I, 221, 1.
([2]) I, 205.

Per il che non parleremo della crociana teoria dell'estetica come scienza dell'espressione, ché sarebbe facile attraverso la vastissima enciclopedia dello *Zibaldone* andar pescando qua e là ogni sorta di tali precorrimenti, nella filosofia e nella storia e nelle scienze politiche, ecc.: e sappiamo d'altro lato quanto si sia esagerato nella ricerca di questi cosí detti precursori e quale valore ai fini della scienza e della storia possono avere siffatte indagini. Ma nel pensiero citato c'é tutto il Leopardi. Egli, che piú di una volta afferma insito nella natura dell'uomo il bisogno del vago e dell'indefinito, comprende però come la forma di quell'indefinito debba essere concreta e concretamente visibile e tangibile.

Il desiderio del piacere « essendo materialmente infinito in estensione », la pena dell'uomo nel provare un godimento è di vedere i limiti della sua estensione. Perciò in poesia e da per tutto l'anima preferisce « il bello aereo » e perciò ugualmente l'ignoto appare piú bello del noto. Quindi il maraviglioso o lo straordinario sono piacevoli, quantunque le loro qualità particolari non appartegano ad alcuna delle cose per se stes-

se piacevoli, e per lo stesso motivo proviamo sempre diletto nel vedere il cielo o un orizzonte senza confini; e il Leopardi dice di averlo provato grandissimo, quando, essendo fanciullo, la sua anima errava, immaginandosi di vedere quello che non vedeva, « che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nascondevano » (1).

Ed è poi noto quanto egli in piú di un luogo scrive sulla necessità delle illusioni, nelle quali pone il motivo stesso di ogni azione virtuosa e la possibilità perfino della vita come tale, in quanto cioè sia possibile viverla. Ma non è questa una ragione sufficiente per abbandonarsi agli sdilinquimenti dei sentimentali. Né gli sembra sia stata abbastanza deplorata la falsa sensibilità che si acquista con la lettura dei romanzi o di simili libri da coloro i quali non ne hanno alcuna o che pure corrompono quella vera che avevano (2). È questa, per dir cosí, una sorta di infermità, da cui bisogna guardarsi con ogni cura, se si vuole sfuggire all'affettazione e lasciare la natura al tutto libera e spontanea operatrice.

Né d'altro lato, per quanto vaga e aerea, per quanto indefinita nel suo contenuto, l'immagine, come diciamo, può essere espressa, se l'espressione non abbia i caratteri della piú compiuta concretezza. C'é qui in certo modo una questione di *onestà*. Non è permesso, neanche in letteratura, imbrogliare le carte. E per essere onesti, bisogna evitare le astrattezze e tenersi al visibile, al tangibile, a ciò che propriamente, e non solo per metafora, possa dirsi realizzi l'immagine.

In questo senso il fastidio delle chiacchiere e delle chimeriche teorie porta molto spesso il Leopardi a paragonare i metodi dei filosofi e dei letterati da una parte con quelli degli scienziati dall'altra, e a mostrare di quanto i secondi, per la maggiore serietà e scrupolosa coscienza nelle indagini, si avvantaggino sui primi. Mentre invero le accademie scientifiche hanno giovato alle scienze, col promuoverne e facilitarne le scoperte, al contrario le letterarie hanno piuttosto pregiudicato alla letteratura. E ciò si spiega facilmente, se si osserva che le une non hanno quasi mai seguito un sistema di filosofia, mentre le altre hanno voluto tutto ridurre a certe teorie ritenute universalmente valide e imposte poi col nome di un Aristotile o di un Orazio (1).

(1) I, 271. 3.
(2) I, 175, 3.

(1) I, 251, 1.

Per le medesime ragioni possiamo comprendere perchè il Leopardi, pur dicendosi egli stesso « filosofo di professione » e proponendosi anche di comporre un trattato di *filosofia pratica*, nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* scrive dell'Ottonieri, e cioè di se stesso, che nella filosofia godeva di chiamarsi socratico e che « spesso come Socrate s'intratteneva una buona parte del giorno ragionando filosoficamente ora con uno ora con un altro, e massime con alcuni suoi familiari, sopra qualunque materia gli era somministrata dall'occasione ». E socratico, a dire del Leopardi, sarebbe quel filosofo che, secondo il famoso detto di Cicerone, sia capace di far scendere la filosofia dal cielo e la introduca « nella città e nelle case » e, rimuovendola dalla speculazione delle cose occulte, nelle quali tanto a lungo e sino a quel tempo era stata occupata con le precedenti scuole e accademie, la rivolga a considerare i costumi e la vita degli uomini e « a disputare delle virtù e dei vizî, delle cose buone e utili e delle contrarie ».

In questo senso il sistema, qualunque esso fosse e anche il piú logicamente dedotto dalle sue premesse alle ultime conseguenze, doveva apparire al Leopardi qualcosa come una vana fantasticheria, utile bensí a

tenere occupate le menti degli uomini, come del resto ogni altra *illusione*, ma lontana affatto dalla realtà, e, per cosí dire, come un « poema della ragione ».

Né per noi deve avere un diverso significato quest'altra testimonianza che rende di sé il suo Ottonieri: « Nella vita, quantunque temperatissimo, si professava epicureo, forse per ischerzo piú che da senno ». Epicureo infatti sarebbe per il Leopardi colui che, rimanendo con gli occhi fissi alla terra, come l'Aristotile della *Scuola d'Atene* di Raffaello, non si lascia fuorviare dai fumi di astruse metafisiche. Socrate, dunque, ed Epicuro: ossia la filosofia della non filosofia.

Perfino in politica il Leopardi potrebbe dirsi un continuatore della grande tradizione realistica italiana, della tradizione dei Machiavelli e dei Guicciardini. Onde, quando il Carducci esultava di gioia nel leggere il documento, allora scopertosi, con cui il Governo provvisorio di Macerata e provincia il 19 maggio del 1831 nominava il Leopardi deputato di Recanati all'Assemblea dei deputati delle province unite italiane, e « dava un balzo » e non senza una certa ingenuità esclamava: « Anche lui! Anche lui! Nessuno dei grandi ingegni di questo secolo sfuggí dunque al dovere di partecipare pur con l'opera alla rivoluzione italia-

na » (1), quando, diciamo, credeva di poter trovare in quel documento, per se stesso del resto insignificante, la prova del patriottismo leopardiano, bisogna pensare che andasse per una strada al tutto sbagliata. Ché, per tacere della lettera inviata da Giacomo a Monaldo Leopardi per rinunziare alla nomina, e dell'altra ritrovata tra le carte leopardiane di Antonio Ranieri (2), quale fosse al riguardo lo stato d'*animo* del poeta credo possa mostrarlo la lettera che Monaldo il 18 marzo di quello stesso anno aveva scritto a Roma al cognato marchese Carlo Antici. Nella quale, dopo aver detto che gli sembrava di vedere a Recanati un partito inclinato a nominare deputato il figlio Giacomo, aggiungeva di avere fondate ragioni per sperare in una rinunzia da parte dell'eletto, per quanto, almeno, poteva conoscere del suo « umore e pigrizia ».

Ora, checché si sia scritto in proposito e checché ne abbia pensato il Carducci, per il quale quella lettera non sarebbe se non un'altra prova del settario gesuitismo di Monaldo, noi non abbiamo nessun motivo per non credere alla particolare natura di quell'« umore » e

(1) G. Carducci, *G. Leopardi deputato*, nel vol. X, pp. 393-412, delle *Opere*.

(2) La lettera inviata al Comitato si limita a vaghe espressioni di semplice cortesia e convenienza.

di quella « pigrizia ». L'*epicureo* e *socratico* Leopardi, colui che nei *Paralipomeni* aveva messo in un fascio i preti e i liberali, gli austriaci e i napoletani, e che per la sua satira aveva tratto partito non meno dal violino dell'imperatore che dalle « code topesche » e dalle basette dei carbonari, non poteva non guardare con un certo ironico compatimento alla retorica dei patriotti del tempo. E in realtà quella che il padre chiama pigrizia non era nel figlio se non questo atteggiamento di superiore scetticismo: che, si badi, non ne esclude però il patriottismo, grande senza dubbio e sincero, come ognuno sa e come può vedersi in ogni periodo della sua opera poetica, dai versi piú giovanili agli stessi *Paralipomeni* (1). E piú grande certo e piú sincero di quello di molti, di troppi declamatori del liberalismo e della carboneria, i cui intrighi non del tutto disinteressati non dovevano essere ignoti al Leopardi.

Per tutto ciò bisogna del resto riferirsi allo spirito dei tempi, nel quale il pensiero del poeta va compreso e in cui può trovare la sua spiegazione. E però non sembra che un tale studio si sia ancora fatto. In particolare, quando si parla del nostro Risorgimento, ci si limita a sentire una sola campana, che è quella dei pa-

(1) Dei *Paralipomeni* vedi in particolare il canto III, stanze 12-14.

triotti, e si dimentica come talvolta, specialmente a Napoli, dove bisogna portarsi per i *Paralipomeni*, la serietà dei propositi, la lealtà, l'onestà stessero dalla parte degli aborriti retrogradi, dei preti, dei reazionari.

C'è un libro al riguardo che dovrebbe ritenersi il miglior commento dei *Paralipomeni* e che però è rimasto, se non m'inganno, ignoto agli studiosi del Leopardi, i *Piffari di montagna ossia cenno estemporaneo di un cittadino imparziale sulla congiura del principe di Canosa* (1), in cui si leggono queste parole (pp. 127-8): « Ed in vero come può mai saltare nel capo di uomo ragionevole qualsivoglia il far sorgere e combinare in un momento le virtú severe e difficili ancora per gli eroi, quali sono l'amore metafisico di patria; la negazione al proprio profitto posto in confronto del bene pubblico; la solidità del giudicare scevro da passioni, con la leggerezza per tutto quello che porta l'impronta del nuovo... Non si videro per l'Italia settentrionale nell'epoca del 99 tanti che erano partiti dall'Italia meridionale, vittime delle particolari opinioni? Lascio la decisione del quesito alla stessa Italia, non che alla Francia, ove ancora in maggior copia quelli comparvero. Di tanti, quanti pochi erano quelli degni di vi-

(1) Porta una data evidentemente falsa: *Dublino 1821*.

vere in società, non che con libertà! Caddero pure sotto i nostri occhi quelle diatribe violentissime, quei libelli indecenti, quelle poetiche cantilene degne dei cigni piú orecchiuti di maggio! Ebbene in quante vi sembrò esservi senso comune, non che quelli elementi di virtú e di costume, senza cui è follia sperare libertà? Tra tanti non contrasto esservi stato qualche colto e rispettabile soggetto. Ma ciò cosa serve a fronte del torrente ignorantissimo quasi selvaggio e corrotto? ».

Questo per i tempi, e si badi che il quadro non è molto esagerato, almeno per Napoli, senza dire che entro certi limiti e dove piú dove meno potrebbe estendersi a tutta quanta l'Italia.

Ma, piú in generale, la svalutazione pessimistica della vita importa la negazione stessa della storia, lo scetticismo storico, l'antistoricismo.

Come nello Schopenhauer, del quale tanto si parla a torto e a ragione a proposito del Leopardi e intorno a cui non sempre si evita di cadere in grossolani errori di fatto (1), non c'è se non una filosofia della storia, quella che trascurando ciò che continuamente diviene, fissa in-

(1) Il Carducci, per tacere di altri, nelle sue considerazioni *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi*, scrive che il primo libro dello Schopenhauer sarebbe *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ecc. ecc.

vece ciò che, essendo sempre, non diviene né trascorre; come, diciamo, nello Schopenhauer, la divisa della storia dovrebbe essere *eadem semper aliter*, e agitazioni, guerre, rivoluzioni, sommosse non sarebbero se non la veste esteriore, l'involucro caduco della perenne tensione dello spirito verso una felicità che eternamente ci sfugge, cosí nel Leopardi la storia non può avere alcun altro significato se non forse quello di mostrarci, nel miserando spettacolo di tanta insopprimibile infelicità, il peggioramento progressivo e inevitabile degli uomini tutti.

Non che sia qui questione di un pessimismo preconcetto: com'è suo costume, il poeta guarda al concreto. E perciò, se allo Schopenhauer il progresso sembrava una sciocca chimera, un sogno, « come la resurrezione dei morti fu la chimera del X secolo » (1), per il Leopardi le *magnifiche sorti e progressive* erano una bestemmia e una viltà.

Ma, ripetiamo, il poeta muove dallo studio degli uomini e dei loro costumi, e perciò il suo pessimismo non resta lí a lamentare inutilmente la crudeltà del fato, ma si traduce in osservazioni di un acume cosí

(1) Cosí nel colloquio che egli ebbe nei suoi ultimi giorni con Challemel-Lacour.

singolare, che in lui ci par di vedere talvolta come l'erede diretto del Machiavelli.

Lo studio infatti dell'uomo in genere è naturale si svolga nelle sue applicazioni pratiche ai singoli casi che possano essere oggetto della nostra osservazione, e pertanto tra l'altro alle relazioni reciproche e alla rispettiva posizione del cittadino come suddito dello stato, da una parte, e del governo che lo regge, dall'altra.

Onde non deve sembrare strano che il Leopardi si sia domandato, senza cadere nella solita retorica, come si faccia a conservare saldo il potere, da quali leggi gli uomini vengano mantenuti fedeli al principe, se a questo scopo giovi la concordia o non piuttosto la lotta intestina delle avverse fazioni, e cosí via.

Cosí, per citare un esempio, leggendo il Montesquieu, il poeta osserva come a colui che o con le armi o per trattato sia riuscito a occupare una nuova provincia, è molto piú vantaggioso il suscitarci e mantenerci due fazioni, l'una favorevole, l'altra *contraria al nuovo governo*, anziché aver tutti indifferentemente ubbidienti e sottomessi: « perché la prima fazione essendo ordinariamente più forte della seconda, e perciò questa non potendo nuocere, si cavano da ciò due vantaggi. L'uno d'indebolire i paesani e renderli molto piú incapaci di

riunirsi insieme per intraprender nulla, di quello che se tutti fossero indifferenti, il che viene a dire tacitamente malcontenti. L'altro di avere un partito per sé molto piú energico e infervorato di quello che se non esistesse un partito contrario, perché i principi, non dovendo aspettarsi di esser amati né favoriti dai sudditi per se stessi né per ragione, debbono cercare di esserlo per odio degli altri e per passione. Giacché il contrasto eccita anche quei sentimenti che in altro caso appena si provvederebbero, e quello che non si farebbe mai per affetto proprio, si fa per l'opposizione altrui, come i migliori cattolici sono quelli che vivono in paese eretico e cosí l'opposto, né si ebbe tanto infocati e ostinati partigiani del papa, come a tempo dei Ghibellini. E neanche dai benefici i principi possono aspettar tanto quanto dallo spirito di parte e dal contrasto, che rende l'affare come proprio di colui che lo sostiene, laddove la gratitudine è debito verso altrui. E l'esperienza di tutti i secoli dimostra quanta gratitudine ispirino i benefizi dei regnanti e dei grandi. E se bene gli uomini hanno imparato a regolare i capricci e le passioni loro, queste però naturalmente possono in loro molto piú dello interesse » ([1]).

([1]) I, 224, 4.

Nel che, si badi, c'è molto piú e una piú profonda e sottile verità che non ci sia nel comune precetto, tante volte ripetuto, del *divide et impera*. La politica è una scienza vera e propria, una scienza come le altre, con i suoi teoremi e le sue leggi: le quali ultime, non meno di quelle della fisica o della chimica, hanno un valore universale, sono, insomma, delle leggi. Ma s'ingannerebbe chi credesse di poterle derivare dalla sociologia o dall'economia o dall'antropologia ecc. ecc. e confondesse in tal modo cose diversissime, che vanno nettamente distinte tra loro. Quelle della politica sono, in certo modo, delle leggi *meccaniche*, applicazioni, cioè, di un equilibrio di masse sempre instabili e tuttavia stabile nella sua instabilità. Perciò non c'è scienza che abbia meno da fare colle chiacchiere e le declamazioni dei patriotti: e il Leopardi lo intese bene, e ne scrisse con tanta perspicuità, che in un paese come l'Italia, patria della ragion di stato e del tacitismo e ricchissima perciò di scritture sull'argomento, egli può tuttavia ritenersi tra i pochissimi letterati, diciamo cosí, *politici*.

Del che basti qui questo cenno. Ma il passo citato non è se non un esempio tra tanti; né meno degno di essere meditato sarebbe quanto il Leopardi osserva

sull'amor di patria, sulle forme di governo repubblicana e monarchica, sull'odio contro lo straniero, sulla Francia, sulle istituzioni dell'antica Roma, ecc.

Cosí, alla domanda se la civiltà giovi all'amor di patria e a rendere piú salda la compagine nazionale, il Leopardi risponde negativamente. Poiché, se l'uomo non sempre è ragionevole, sempre però deve credersi, in un modo o nell'altro, conseguente con se stesso. Ma come amerà la sua patria sopra tutte e come nel fatto sarà disposto alle conseguenze che derivano da questo amore, se effettivamente egli non la crederà degna di essere sopra tutte le altre amata e perciò la migliore di tutte? Se crederà gli stranieri uguali ai compatriotti o migliori o forse anche non peggiori, come sarà intollerante della servitù e geloso della sua nazionalità? Da che, per il progresso dei lumi, si comincia a ragionare sulle singole nazioni e sui loro pregi e difetti e si scrive e si viaggia e insomma si conoscono gli uomini più davvicino che per il passato, non è possibile continuare a credere che la propria sia il fiore delle nazioni, la propria razza la cima delle razze umane. Non è possibile in altri termini l'odio e il disprezzo degli altri, senza cui non ci è dato sperare che ci si possa sacrificare per i nazionali. E, insomma, l'amor di patria non esiste in sé, almeno nella misura

che si richiede per un tale sacrificio, ma solo relativamente a quell'odio, a quel disprezzo, alla possibilità, cioè, di altri sentimenti che siano, in sé, l'oggetto di questo amore (1).

E perciò non è da credere che i Greci o i Romani fossero veramente tanto piú dei moderni animati da un siffatto spirito di sacrificio, da un siffatto eroico disinteresse per ogni cosa che concernesse il singolo. L'uomo non è, in sé, assolutamente e generalmente, in certe epoche un vile, in certe altre un eroe, bensí avviene che possano o no determinarsi, e si determinino di fatto, dove piú dove meno, quelle condizioni per le quali si è — e si deve essere — degli eroi o viceversa (2).

Colla medesima assoluta spregiudicatezza, col medesimo *realismo* storico e antiretorico il Leopardi in altro luogo, riferendosi, come farà in seguito anche il Balbo nelle *Speranze d'Italia*, a quel vacuo e sciocco ottimismo che tutto loda delle cose nostre e tutto esalta e porta al cielo, scrive — e in ciò l'avvertimento del poeta potrebbe, e quanto purtroppo utilmente!, ripetersi ai nostri giorni — che con tali lodi, con tali reciproci incensamenti non si fa opera patriottica, ma che al contrario,

(1) II, 269, 1.
(2) II, 236.

« se vogliamo una volta risvegliarci, se vogliamo riprendere lo spirito di nazione, il primo nostro moto dev'essere non la superbia, bensí la vergogna », affinchè ci si senta spronati a cambiare strada e rinnovare ogni cosa: « Commemorare le nostre glorie passate è stimolo alla virtú, ma mentire e fingere le presenti è conforto all'ignavia e argomento di rimanersi contento in questa vilissima condizione ».

Ché altrimenti, se, parlando in ispecie della presente letteratura, si celebrano ogni giorno tutti i piú meschini scrittorucoli o poetastri perditempo, quasi superiori ai sommi stranieri, quando sono inferiori agli ultimi che ci si propongono per modelli, alla fine s'inculca di seguire quella strada per la quale ci troviamo di già. (1)

Né meno realistico appare il poeta là dove, riferendosi ai caratteri proprî delle repubbliche e delle monarchie — nel che però il suo realismo si fonda su un'astrazione, su uno schema o tipo a priori, che non trova riscontro nella realtà — si chiede se per le seconde la corruttela dei costumi debba stimarsi utile e vantaggiosa: (2)

(1) I, 377, 2.
(2) II, 228, 1.

o dove, pur rimproverando alla Francia la sua boria e iattanza, mostra come in questi difetti del suo carattere nazionale debba cercarsi il principale motivo di tanta gloria militare, qual è quella di quel paese, senza paragone superiore in ciò a ogni altro in Europa.

E lo stesso potrebbe dirsi di mille altri pensieri diversi sugli argomenti più vari, tutti studiati con quella serena osservazione della realtà obiettiva che fa del Leopardi, anche in questo senso, una fonte quasi inesauribile di insegnamenti d'ogni sorta.

Che anzi, la forma stessa e la lingua dello *Zibaldone* è per sé un esempio di tale incomparabile libertà e spregiudicatezza.

La lingua del Leopardi ha infatti nel suo castigato nitore qualcosa di aristocratico, che trova riscontro del resto nella stessa concezione dell'arte cui egli si ispira (*il volgo è totalmente subordinato alla letteratura*, III, 33, 34): e però non deve credersi che il poeta approvasse e seguisse i pedanti del vocabolario e i vecchi e nuovi puristi. Poiché al contrario, sulla necessità dei nuovi composti, sull'opportunità di attingere a lingue straniere, sulla preferenza da darsi alla proprietà in confronto della purezza, egli non si allontana dai principî propugnati dal Cesarotti nel *Saggio*

sulla filosofia della lingua [1] o dal Monti nella *Proposta* o infine dal Perticari. E, considerando l'estrema decadenza dell'Italia in ogni campo del vivere civile e nei confronti delle piú colte nazioni d'Europa, della Francia, dell'Inghilterra, della Germania, e d'altro lato osservando come alla nostra *passività* nella letteratura e nelle scienze debba necessariamente corrispondere qualcosa di simile nella lingua, scrive: « Senza attività, senza spirito di letteratura e d'arti, senza spirito né uso di società, la vita degli italiani si riduce a una *routine* d'inazione, d'ozio, d'usanze vecchie e stabilite, di spettacoli e feste regolate dal calendario, di abitudini, ecc. Mai niuna novità fra loro né nel pubblico né nel privato, di sorta nessuna che dimostri in alcun modo la vita. Tutto quello ch'ei possono fare si è di ricercare in elemosina un poco di novità sia di cose, sia di costumi, sia di pensieri, e quasi un fiato di falsa ed aliena vita, dagli stranieri. Questi sono che ci muovono quel pochissimo che noi siamo mossi. Se noi non siamo ancora dopo un sí rapido corso del resto d'Europa allo stato e grado in cui era la civiltà umana due o tre secoli addietro, son gli stranieri che ci hanno portato avanti.

[1] CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia della lingua*, Pisa, 1800, pp. 16, 99, 120, 139, 158, 198.

Noi non abbiam fatto un passo nella carriera, nè abbiamo nulla contribuito all'avanzamento degli altri, come gli altri hanno fatto per la lor parte. Noi non abbiam camminato, noi siamo stati trasportati e spinti. Noi siamo e fummo affatto passivi. Quindi è ben naturale che noi siam passivi nella lingua eziandio, la quale segue sempre e corrisponde perfettamente alle cose » [1].

Parole bensì amare e dolorose, ma non per questo fondamentalmente meno vere, e verissime poi nella conseguenza che se ne vuol ricavare sulla necessità di svelire e ammodernare il vocabolario: per il quale, essendo tante e sí diverse le esigenze della vita moderna, non può bastare che la lingua e la letteratura in tutto dipendano dal volgo toscano e anzi fiorentino e anzi addirittura di Mercato Vecchio. Tanto piú vere in particolare oggi che il nuovo bigotto sciovinismo dei linguaioli vorrebbe imporci — ma con tanto minore dottrina — una crociata contro le parole straniere o ritenute tali, quella tale patriottica crociata per la quale, come ognun sa, non si mangia piú in un ristorante, ma — cosa certo molto lusinghiera al nostro palato — in un ristoratore [1].

[1] Sulla lingua del Leopardi vedi anche GIANI, *L'estetica nei Pensieri di G. L.*, pp. 136-47.
[2] VI, 242.

* * *

Questo stesso realismo ci spiega perché non si trovi nel Leopardi un sistema organico di filosofia. Nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* egli ci dice che l'Ottonieri « non lasciò scritta cosa alcuna di filosofia, né d'altro che non appartenesse a uso privato ». Del che aggiunge il motivo, in verità piuttosto specioso, affermando che, essendo il leggere un conversare del lettore con lo scrittore e d'altro lato nella conversazione riuscendo piú grato il parlare che l'ascoltare, mentre i libri poi sarebbero come quelle tali persone che vogliono sempre parlar loro e non ascoltano mai e debbono quindi, per farsi perdonare quel parlar sempre, dire delle cose giuste e belle e buone, credeva l'Ottonieri che lo scriverne fosse già di per sé una presunzione solo raramente perdonabile.

Ma la ragione vera è da cercarsene altrove e precisamente in quell'ideale di una filosofia socratica di cui si parla poco piú avanti nella stessa operetta. Ché in fondo per l'Ottonieri tutta la filosofia greca e la moderna anche, fino ai nostri giorni, hanno una fonte comune nel « naso rincagnato e nel viso da satiro di un uomo eccellente d'ingegno e ardentissimo di cuore », quale appunto fu Socrate. Il quale, sempre secondo l'Ottonieri, non ebbe in animo di conseguire il nome di filosofo, che a quei tempi era proprio dei fisici e metafisici, ma si propose d'intrattenersi dei casi altrui preferendo questo « passatempo » alla filosofia stessa e a qualunque altra scienza: dal che si dovrebbe dedurre necessariamente l'assoluta negazione di tutti i sistemi filosofici.

Tuttavia in altro luogo [1] il Leopardi, lasciando gli antichi filosofi e « considerando i moderni piú grandi », che sarebbero « Cartesio, Malebranche, Newton, Leibnizio, Locke, Rousseau, Cabanis, Tracy, De Vico, Kant », nota come in tutti la filosofia sia organata in sistema. La qual cosa, si aggiunge, è necessaria e si spiega non solo col fatto, ma anche con la ragione. Poiché il pensatore cerca naturalmente un filo nella considerazione delle cose ed è impossibile ch'egli si contenti di nozioni e verità del tutto isolate. Se se ne contentasse, la sua filosofia sarebbe « trivialissima e meschinissima » e non otterrebbe alcun risultato. Lo scopo invero della filosofia è il trovare le ragioni della verità, ma queste ragioni non si trovano se non nelle relazioni di esse verità tra loro. E però conoscerle significa risalire

[1] II, 287, I.

a un principio unico, passare, cioè, dai particolari al generale e quindi trovare e formarsi un sistema, anche quando si creda di non averne alcuno.

Il male si è soltanto questo, il volere da pochi e incerti e mal connessi particolari, da oscuri e infermi rapporti, passare ai generali. Poiché allora per la smania di formare sistemi e inventar paradossi, accade che si sforzi e si alteri la verità dei fatti, le cose si travisino, i rapporti « si sognino », si considerino infine i particolari da quell'aspetto solo che favorisce il sistema.

Se però si evita questo pericolo, non ci fu né ci potrà essere filosofo e pensatore che non si formi una filosofia sistematica: tranne che non ci si contenti di non avere idea alcuna o concetto stabile e fermo intorno alla verità e alla scienza, e cioè, in altri termini non si rinunzii a pensare, pur presumendo stoltamente di poter parlare di una filosofia.

Ora, tutta la vita del Leopardi può considerarsi, lo abbiamo detto, come un severo, assiduo ripensamento della realtà che è in noi o che fuori di noi da ogni parte ci circonda. Se l'inorganicità, l'asistematicità è negazione del pensiero, negazione di quella ricerca del vero nella quale consiste la nobiltà dello spirito, perché dunque egli non ci ha dato un sistema? perché fa ricor-

dare anzi all'Ottonieri l'esempio di Socrate, che, pur essendo sapientissimo, nulla scrisse e si limitò, per cosí dire, a chiacchierare intorno ai casi altrui?

La risposta a questa domanda è da cercarsi nel fatto che una certa unità di pensiero noi la vediamo nel Leopardi sotto un doppio aspetto: nell'ironia e nello stile.

L'ironia è un sillogismo di cui si dice la conseguenza e si tacciono le premesse: queste ultime poi rimangono come implicite in noi stessi, nel nostro carattere, sottintese quasi nel sentimento stesso della vita con il quale ci si affaccia a guardar fuori di noi e a considerare i casi altrui. E lo stesso è da dirsi dello stile, dell'accento, della musica delle nostre parole, nella quale deve vedersi come l'espressione piú intima dell'anima e pertanto questa unità di visione, da cui deriva il colore con cui vediamo le cose singole, il *tono* con cui le osserviamo e di esse notiamo certi particolari e non certi altri. In tal modo è possibile metter d'accordo il socratico Ottonieri e il Leopardi dello *Zibaldone*, il quale resta pertanto fedele al suo concreto realismo.

***

A questo punto bisognerebbe rispondere a una domanda che per molti pare in certo modo compendiare

l'essenza stessa della poesia leopardiana e infatti inevitabilmente si torna a ripetere, sempre che si parli del poeta: se, cioè, il Leopardi sia stato un pessimista ovvero un ottimista. In realtà, considerandosi il nostro come il poeta del pessimismo, era naturale che si pensasse a capovolgere il comune giudizio e si cercasse l'ottimismo di quel pessimismo. E, poiché, se da un lato il Leopardi piange e si dispera sull'infelicità sua e degli uomini tutti, dall'altro evidentemente mostra di rimpiangere e perciò di amare quella vita, ecc. da cui si sente escluso, non è stato difficile definire senz'altro come ottimistico il suo pessimismo: dal quale infatti deriva un alto e nobile insegnamento, quello dell'amore che tutti dovrebbe affratellarci, della pietà che dovrebbe tutti unirci dinanzi al mistero e al fato comune, dinanzi alle avverse forze dell' inesauribile nemico, la matrigna natura.

Ora, se si osserva bene, quello che in proposito si dice del Leopardi — e si crede, cosí facendo, di avere scoperto una grande verità e, come diciamo, di aver chiarito il segreto di questa poesia — si potrebbe ugualmente ripetere di ogni altro pessimismo del genere.

Per citare l'esempio dei due scrittori che piú generalmente si ricordano come vicinissimi per molti riguardi

alla concezione della vita onde mosse il Nostro, di Lucrezio, vogliamo dire, e dello Schopenhauer, non si potrebbe forse dall'uno e dall'altro derivare un insegnamento cosiffatto? Quando nel IV libro del *De rerum natura* Lucrezio ci parla del desiderio in noi eternamente insaziato e insaziabile e della necessaria infelicità dell'amante, che vorrebbe quasi fondersi nel corpo amato; quando al cominciare del V libro egli si rivolge a Epicuro, che con sovrumano ingegno da tenebre tanto profonde collocava la vita in cosí chiara luce e luminosa pace, non abbiamo forse anche in lui questo bisogno di amore, questa pietà che guarda agli altri uomini, a tutti gli infelici, tormentati dalla cieca natura e dalle inappagate passioni, come a fratelli, vittime miserande di un fato comune?

Dicendum est: deus ille fuit, deus, inclute Memmi,
Qui princeps vitae rationem invenit eam, quae
Nunc appellatur sapientia; quique per artem
Fluctibus e tantis vitam tantisque tenebris
In tam tranquillo et tam clara luce locavit.

(v, 8-12)

E con qual contenuto dolore il poeta descrive le inutili opere umane, l'agricoltore, per esempio, che suda a voltare la terra con la zappa, mentre...

Quom iam per terras frondent atque omnia florent,
Et tamen interdum magno quaesita labore,
Aut nimiis torret fervoribus aetherius sol,
Aut subiti perimunt imbres gelidaeque pruinae,
Flabraque ventorum violento turbine vexant...!
(v, 214-18)

O con quanta amarezza ci espone lo stato infelice dell'uomo, che, come un nocchiero gettato alla riva dalle onde furiose, giace nudo sul suolo, senza poter neanche parlare, e privo di ogni ausilio della vita, tostoché la Natura l'abbia portato alla luce fuori del ventre materno, con lugubre vagito riempie i luoghi circostanti!

Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis
navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni
Vitali auxilio, quom primum in luminis oras
Nixibus ex alvo matris Natura profudit:
Vagituque locum lugubri complet, ut aequum est,
Quoi tantum in vita restet transire morborum.
(v, 223-28)

Ma inutili sono in tal senso le citazioni, ché la poesia tutta di Lucrezio non è se non questa pietà: entusiasmo per la scienza liberatrice, pietà per l'infinita miseria del genere umano. Onde nella stessa conclusione del poema, nella grandiosa descrizione della peste in Atene, vediamo dinanzi a noi l'umanità intera soffrire e come dissolversi attraverso ai lugubri versi del poeta, anticipazione e quasi presentimento del futuro forse non lontano dissolversi dell'universo stesso, quando gli atomi si disperderanno per l'infinito...

La morale, d'altro lato, dello Schopenhauer, come risulta dalla sua opera principale [1], dalle trattazioni monografiche sul *Libero arbitrio* e sul *Fondamento della morale* e infine dai *Parerga*, se si prescinde da quella specie di quietismo, talvolta ispirato a una certa quale grettezza calcolatrice, onde vorrebbe costituirsi un'arte della vita frutto della pratica esperienza, potrebbe definirsi come un'etica metafisicamente fondata sopra il solo sentimento dell'amore, che si riconduce a quello della pietà (*etiches Urphaenomen*). Dalla pietà (*Mitleid*) soltanto può compiersi il miracolo per cui la distinzione tra un essere e l'altro ai nostri occhi scompare e il non -io diventa l'io. La giustizia è il primo grado della pietà. Ma al di là della giustizia, al di là della legge che m'impone di non far male agli altri, c'è una legge superiore, la quale mi spinge a sacrificare anche i miei bisogni e desideri. Al di là del principio *neminem laede*

[1] In particolare dal cap. VI.

ce n'è un altro piú nobile, l'amore: *omnes quantum potes iuva.*

Del resto, per non continuare con questi esempî, che abbiamo citati solo perché, quando si scrive del Leopardi, sembra che sia indispensabile ricorrere a siffatti riscontri, vicini e lontani, con i pessimisti di tutti i tempi e di tutti i paesi, è naturale che il pessimismo, nel senso da noi indicato, sia sempre, sotto un certo aspetto, ottimistico, né possa concepirsi diversamente. Come i piú feroci dei misogini sono spesso i piú scapestrati dongiovanni, cosí il tormentato dolore del nostro sempre vano affannarci verso una felicità irraggiungibile di necessità si trova in chi piú intensamente quella felicità ha sognato e piú ardentemente ha amato e vissuto la vita stessa. Perciò il pessimismo, in quanto nega, afferma, né negherebbe, se anche non affermasse. Implicitamente non è se non amore: sempre, e per la sua essenza stessa, ottimismo.

Ma tutte queste, ripetiamo, son vane chiacchiere, né abbiamo voluto accennare a tale tormentato argomento di tanta parte della critica leopardiana, se non per mostrare che in fondo, quando si crede di aver colto l'essenza del dolore del poeta, riferendosi appunto alla natura del suo pessimismo cosí definita, non si dice

nulla di nuovo e si cade insomma, a volerci ben pensare, in una tautologia bella e buona. In realtà tutti questi discorsi derivano dal solito bisogno delle formule, al quale, purtroppo, si riduce ancora, quando pure non si vada alla ricerca dei consueti dissidi e drammi interiori e conversioni spirituali, molta parte della critica leopardiana.

Ma il Leopardi non fu, per conto suo, né un pessimista né un ottimista né qualcosa di mezzo tra i due estremi né insomma nulla di tutto questo. E, se non si volesse altrimenti capirlo, bisognerebbe per lo meno crederlo a lui stesso, che in tutti i toni e ripetutamente ci avverte della natura delle proprie riflessioni intorno alla vita umana. « Filosofo di professione », egli dice infatti di essere o di esser divenuto per la necessità stessa delle cose, e intende con ciò che i suoi pensieri non sono rivolti ad altro se non alla ricerca spregiudicata del vero, qualunque esso sia, bello o brutto che possa apparirci. Che anzi, si duole del dubbio che si possa avere intorno alla sua libertà di giudizio, intorno alla imparzialità e serietà, si direbbe, scientifica, delle sue considerazioni, le quali potrebbero forse credersi il frutto di certe particolari condizioni fisiche o familiari o economiche, ecc. Né la sua protesta deve intendersi altri-

menti che come affermazione di tale spregiudicatezza, dello spirito scientifico che lo spinge a penetrare sempre piú addentro nell'animo dell'uomo. E, come un medico il quale constati a conclusione dei proprî studi la diffusione o la gravità di un male nuovo o mal conosciuto, e ne renda pubblicamente edotti coloro cui possa interessare di guardarsene, non si dirà per questo un pessimista, né si penserà che quel pessimismo possa intendersi come qualcosa di ottimistico, cosí del Leopardi sarebbe affatto inutile e ozioso andar discorrendo in questa guisa. Egli rimane, lo abbiamo detto, cosí fisso alla terra, che il suo realismo esclude appunto ogni forma di pessimismo. Che poi le conclusioni alle quali deve pervenire siano quelle e non altre, che egli non possa dire che la vita sia una cosa bellissima e felicissima e che tutti si stia a gongolare dalla gioia nel migliore dei mondi possibili, come il dottor Pangloss del *Candido* volteriano, é un'altra questione. Purtroppo, in moltissimi casi, a esser sinceri, noi pure siamo costretti a consentire con lui, anche quando non lo si vorrebbe, e a dargli ragione. Ma, se pure egli sbagliasse, sarebbe, anche questa, un'altra questione: dovremmo cioé confessare il suo errore, ma l'errore stesso non ci permetterebbe di parlar diversamente. Chi ne dubitasse, ricordi l'introduzione dei *XCI Pensieri*: « Io ho lungamente ricusato di credere vere le cose che dirò qui sotto, perché, oltre che la natura mia era troppo rimota da esse, e che l'animo tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo, la mia inclinazione non è stata mai d'odiare gli uomini, ma di amarli. In ultimo l'esperienza quasi violentemente me le ha persuase: e sono certo che quei lettori che si troveranno aver praticato cogli uomini molto e in diversi modi, confesseranno che quello che io sono per dire è vero; tutti gli altri lo terranno per esagerato, finché l'esperienza, se mai avranno occasione di veramente fare esperienza della società umana, non lo ponga loro dinanzi agli occhi ».

Parole chiare, sembra! Ma tant'é! Bisogna racchiudere ogni cosa nella formula, dare al pensiero un'etichetta, rappresentare il poeta come un ingenuo o un malato, che viva di un suo mondo meschinissimo e angustissimo e che quel mondo guardi da un angolino piccolo piccolo, dal quale potrà coglierne solo alcuni particolari, mentre tutti gli altri gli sfuggiranno. E non si sospetta neanche che quel tale poeta possa anche essere un uomo molto piú uomo, sotto tutti gli aspetti, del critico che vorrebbe piegarlo alla misura del suo cervello; e si osa infine parlare, per citare un esempio, di un Leo-

pardi melodrammatico (1), solo perché il povero giovane sognava la gloria e l'amore (e come avrebbe potuto non pensarci?), con lo stesso fondamento con cui i positivisti lombrosiani potevano scrivere cinquant'anni fa di un Leopardi pazzo o degenerato.

* * *

Ma qui ci si presenta dinanzi un'altra grossa questione: il Leopardi é o no un filosofo? È la sua, quella che egli espone nelle *Operette* e nello *Zibaldone* o può derivarsi dai *Canti*, una filosofia, quale l'autore sembra l'abbia considerata parlando di se stesso come di un filosofo, oppure tale non potrebbe dirsi senza fraintendere l'ufficio medesimo della filosofia?

A questo riguardo c'é chi, riferendosi a certi non meglio definiti « sensi ulteriori » (2), ha parlato di un Leopardi « maestro di vita »; chi si affanna a costruire, sforzando anche il significato dei versi e delle prose, una storia organica e sistematica del pensiero leopardiano (3); chi infine, distinguendo una filosofia in senso

(1) Vedi, per es., ZOTTOLI, *Leopardi*, Bari, Laterza, pp. 19-74.
(2) Vedi BERTACCHI, *Un maestro di vita*, parte I, Bologna, Zanichelli, 1917.
(3) Per es., LEVI, *Storia del pensiero di G. L.*, Torino, 1911.

stretto e un'altra in senso lato, propria, la prima, dei filosofi di professione e la seconda invece comune a tutti quanti gli uomini, nega senz'altro che il Leopardi possa comprendersi nella prima specie, mentre poi questa sua filosofia la vede « chiusa, compressa, fusa e assorbita » (1) nella intuizione immediata che il poeta ha della propria personalità. Per la quale intuizione egli non rappresenterebbe una filosofia, ma la sua anima intenta a una risonanza tutta soggettiva, in cui vivrebbe per lei « un certo vago, oscuro e frammentario concetto del mondo » (2). Il che poi non impedisce che si creda di potere « definitivamente » stabilire l'unità del pensiero leopardiano, manco a dirlo in tre fasi successive (e potevano non essere tre? due, per es., o quattro?), come i tre atti di un dramma, con relativo prologo ed epilogo (3).

Ma in realtà ogni filosofia, anche, diciamo cosí, la piú obiettiva, è sempre da considerarsi come l'espressione di una intuizione originaria, che è l'intuizione della propria personalità, e si configura come visione *lirica*

(1) GENTILE, *Manzoni e Leopardi*, Milano, 1928, p. 52.
(2) GENTILE, ecc., ivi.
(3) GENTILE, *Le operette morali*, pubblicato per la prima volta negli *Annali delle Università toscane*, e ora ristampato nel volume citato. Vedi in proposito DE ROBERTIS, *Introduzione a Leopardi*, nel vol. I dello *Zibaldone scelto e annotato*, Firenze, Le Monnier, 1922, p. XLVIII.

della vita. Quando il Leopardi, per es., ci dice: « Conseguito un piacere, l'anima non cessa di desiderare il piacere, perché il pensiero e il desiderio del piacere sono due operazioni egualmente continue e inseparabili dalla sua esistenza » ([1]), la sua osservazione deriva bensí da quella intuizione che gli é propria della vita e del mondo circostante, ma si svolge poi e universalizza e vuole essere, insomma, una verità obiettiva, senza nulla piú che in particolare si riferisca allo scrittore e ai suoi dolori e alle sue miserie. Piuttosto sarà da pensare alla mancanza di un sistema svolto secondo le norme consuete e, per cosí dire, conformemente alle regole: poiché indubbiamente non c'é nulla di simile nel Leopardi. Ma abbiamo detto come egli rifuggisse dall'astratto e condannasse perciò la strana mania di far sistemi, sforzando la verità dei fatti e la logica stessa delle deduzioni e relazioni.

L'unità pertanto bisogna cercarla non altrimenti che in Socrate piuttosto nel metodo, di cui, come si é detto piú sopra, l'ironia e l'accento stesso, lo stile, cioé, costituiscono quasi la veste per noi visibile e come la testimonianza esterna.

([1]) I, 288. 1.

Del resto, se il giudizio del Gentile può accettarsi limitatamente ai *Canti* e alle *Operette*, non mi sembra, sia detto per incidente, che si sia peranco individuato e chiarito sufficientemente il nucleo originario della filosofia leopardiana e, in certo modo, il principio gnoseologico da cui possono derivare i relativi corollari. I quali sarebbero a un dipresso i seguenti: 1°: bisogna, dice in sostanza il Leopardi, vivere la vita, qualunque essa sia; 2°: vivere è pensare e volere, necessariamente pensiero, necessariamente volontà; 3°: quindi il pensiero come forma trascende la materia stessa del pensiero come materia, il suo determinarsi e circoscriversi determinatamente in questo o in quel pensiero, nel pensiero di questa o di quella cosa; 4° quindi, « se tu desideri un cavallo, ti par di desiderarlo come cavallo e come *un tal* piacere, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo, trovi un piacere necessariamente circoscritto e senti un vuoto nell'anima, perché quel desiderio che tu avevi effettivamente non resta pago ».

Onde in estetica l'immagine è l'immagine della cosa significata, ma anche di qualche cos'altro, di quel certo che di aereo o di indefinito che va al di là dei limiti circoscritti dalla parola; e in poesia dalla suprema con-

cretezza risulta a un tempo un mondo infinito di idee e di affetti inespressi e inesprimibili.

Come si vede, dalla psicologia e gnoseologia all'estetica e all'etica, abbiamo un principio comune, che è poi quello stesso cui si può ridurre tutta l'arte del Leopardi: il concreto, il definito e ciò che lo supera; la parola e il suo « senso ulteriore »; il desiderio e il suo trascendersi nell'atto stesso di determinarsi; l'amore, di cui l'oggetto sensibile, l'essere amato, non è che l'immagine o il simbolo di una realtà ideale e metafisica.

E tutto ciò si *potrebbe* naturalmente ridurre a unità, e sarebbe una unità vastissima e ricchissima, in cui il mondo leopardiano verrebbe compreso o, come si dice, inquadrato: ché i due poli opposti e concordi del finito e dell'infinito nella loro contemporaneità varrebbero a spiegarci le sfumature piú sottili di quel pensiero e di quella poesia e quanto in quest'ultima è stato detto romantico e classico e cristiano e anticristiano e ottimistico e pessimistico, ecc.

Ma al di là di cosiffatta unità ce n'è un'altra piú intima e piú vera: quella, ripetiamo, del *colore* delle singole immagini e dei diversi pensieri, onde si estrinseca e si realizza l'anima del poeta.

Sarebbe questo il nucleo della filosofia leopardiana,

anch'essa, come si vede, sostanzialmente realistica, nello sforzo di legare l'astratto o l'inespresso al concreto, considerandolo come proiezione o derivazione del sensibile. Ben altro, dunque, che una indigesta serie di osservazioni confuse e compresse in una intuizione del tutto personale!

Ma di ciò basti un accenno, ché qui sarebbe certo necessario un piú lungo discorso, e non è questo il nostro proposito.

Vogliamo piuttosto osservare — e sempre per incidente, poiché siamo venuti a parlare dello *Zibaldone* — come sia strano vedere questo libro considerato quale un « detrito » della poesia leopardiana, qualcosa di così trascurabile, che forse sarebbe stato preferibile, come di materia privata, di appunti non destinati a venire alla luce, non pubblicarlo affatto ([1]). Strano, sia perché ciò contrasta da un lato con la verità storica, la quale in generale ci mostra quanto poco sia da credere agli epistolari, per es., o diari e simili non destinati alla pubblicazione, e quasi sempre, invece, riveduti e limati e corretti con ben altro scopo; e in particolare ci dice in quanto conto il Leopardi tenesse i suoi *Pensieri*, tanto

([1]) GENTILE, op. cit., p. 40.

da credere opportuno di farne egli stesso un indice accuratissimo di cinquecento pagine manoscritte, per il quale impiegò tre mesi di tempo (1).

Contrasta, dunque, diciamo, con la verità storica, ché lo *Zibaldone* fu, sí, scritto anzitutto per il Leopardi stesso, ma anche (e sebbene l'autore ci dica di volere in seguito svolgere, chiarire, ecc. i suoi appunti) per essere *eventualmente* pubblicato.

Strano poi perché nel fatto quell'opera è cosí ricca di infinite osservazioni acutissime e originalissime, cosí viva e varia, cosí profonda in ogni suo punto e profondamente sincera e lontanissima infine da ogni infingimento e affettazione, che la si può senz'altro considerare, senza tema affatto di esagerare, come uno dei monumenti piú gloriosi del pensiero italiano.

Ma, diciamo, non bisogna né condannarla come un detrito o una materia grezza, da essere in seguito utilizzata, e utile, quindi, solo in quanto e per quel tanto che effettivamente sia stato utilizzato, né guardarla con i soliti pregiudizî convenzionali, estetici o filosofici che siano.

(1) Quale scopo avrebbe avuto invero quell'indice? E poi il Leopardi non si illudeva sulla possibilità di potere svolgere gli argomenti accennati nello *Zibaldone*. Vedi in proposito MESTICA, *Studi leopardiani*, Firenze, 1901, p. 458.

Lo *Zibaldone* va studiato in se stesso. E però ci accade di vedere che da un lato lo si riguarda come una miniera di materiali i quali riappaiano poi, piú o meno modificati, nei *Canti* e nelle *Operette* (1), e non si comprende che la coincidenza o somiglianza o affinità sostanziale e anche formale non ci autorizza a stabilire una qualsiasi derivazione: il pensiero del Leopardi infatti è quello ed è fissato in quella forma e anche, talvolta, in quelle immagini, ed è naturale quindi che, anche a distanza di tempo, ritorni sostanzialmente identico, pur con le stesse immagini e parole, senza che lo scrittore abbia bisogno di avere innanzi l'appunto scritto tanti anni prima.

Dall'altro poi non si riesce a liberarci mai del tutto dai convenzionalismi di carattere ora estetico ora filosofico.

I primi risultano dalla solita smania delle conversioni e contrasti e tormenti e dissidî interiori: una eredità, ripetiamo, della critica romantica, onde tutto si disegna all'accesa fantasia del critico, alla sua retorica *forma mentis*, come un dramma con i suoi atti e le sue scene

(1) Il DE ROBERTIS, per es., op. cit., XV, lamenta che, tranne il Losacco, il Luiso, il Gentile, lui stesso, nessuno si sia preoccupato di esaminare queste fonti della poesia e delle *Operette* leopardiane.

e la sua catarsi piú o meno tragica. I secondi invece derivano dall'abito scolastico di ricercare il nucleo filosofico dello scrittore in esame in quei determinati problemi tradizionali dello spirito e della materia, dell'anima e di Dio, dell'io e del non io, quasi che, se si escludono questi paroloni o simili termini proprî di ogni filosofo che si rispetti, non si possa piú parlare di filosofia. Onde poi accade che, per ridurre ogni cosa entro quelle formule, si sforzi e si alteri il pensiero dello scrittore e si esageri, anche, il significato di un suo vago cenno, di una sua parola pescata cosí per aria, per fargli dire quello che egli non ha voluto mai dire, per farlo piegare proprio su quei problemi che egli ha creduto di dover evitare: come, per es., avviene al già citato Levi, il quale da questa osservazione del Leopardi: *la vita è il sentimento dell'esistenza*, vorrebbe addirittura derivare tutto un sistema, lo spiritualismo, cioè, dello scrittore, che negherebbe la materia e affermerebbe perciò con sufficiente chiarezza la nozione di ciò che è « di natura spirituale e della sua dignità »...

* * *

Concludendo, c'è nel Leopardi un nucleo filosofico, peraltro non ben chiarito o compreso nel suo vero significato, c'è anche un metodo, non c'è però un sistema.

Comunque, se un nome vuol darsi ai suoi pensieri, non sarà, anche per questo, da parlare né di ottimismo né di pessimismo o di materialismo o ateismo ecc., bensí di realismo: ché, se ben si guarda, questo melodrammatico Leopardi ci appare il piú concreto dei nostri scrittori, tanto concreto da poterlo porre senz'altro accanto all'autore del *Principe* o della *Storia d'Italia*.

* * *

Non si deve però tacere un lato, per dire cosí, negativo e caduco del pensiero del Nostro: l'antistoricismo, in lui derivato bensí dai francesi e in particolare dal Rousseau, ma da spiegarsi con il suo bisogno di trovare un perché per ogni cosa, anche quando questo perchè o non ci sia o si risolva in una ripetizione degli stessi termini del problema.

Cosí le accuse rivolte contro la natura quasi sempre si riducono ad una tautologia, perché in fondo, ove

non si ammetta uno spirito o un'essenza distinta dal corpo, la natura non è qualche cosa di esterno a noi stessi, che anzi noi saremmo pur questa natura. E un vano e abusato pregiudizio è, come si comprende bene, il concetto, cui tante volte il Leopardi si riferisce, di una primitiva umanità, di una barbarie, anche, pura e incontaminata o almeno ingenua e non guasta dalla ragione e capace pertanto di credere ancora nelle illusioni: ché in realtà non ci sono state epoche ragionevoli o meno, e ognuna ha ragionato come le altre, e tutte hanno avuto in forma diversa, i loro miti e le loro illusioni.

E dal medesimo spirito antistoricistico deriva pure qualche ingiusto giudizio, in particolare nei riguardi del cristianesimo, considerato come la principale, se non come la sola causa della barbarie « cupa e oscura e vilmente e stranamente crudele dei bassi tempi » (1). Poichè il cristianesimo non sarebbe in questo senso un fattore esterno, una causa, insomma, ma al piú un aspetto, una forma di quella civiltà o barbarie, che dir si voglia. E non sarà pertanto da credere che in conseguenza della religione cristiana « le menti erano tutte piene di quel *sombre*, di quel misterioso, di quel lugubre, di quello

(1) I, 240, 3.

spaventoso della religione massimamente guasta dalla superstizione; lo spirito del tempo era modellato sopra queste forme metafisiche e astratte; l'uomo era malvagio per natura della società, come sempre; aggiunta alla malvagità l'ignoranza, la superstizione e lo spirito cupo del tempo, il vizio prese il carattere di metafisica, cosa notabile e ben diversa dagli antichi vizi che generalmente erano piú naturali e, quantunque gravi e dannosi, tuttavia si soddisfacevano apertamente, o al piú sotto un velo di politica superficialissimo. E quindi la barbarie prese quel carattere tenebroso, e la malvagità divenne scelleraggine profondissima ».

È vero che qualche volta il Leopardi riconosce che spesso le supposte cause non sono poi tali, come là dove, distinguendo la diversa natura del dolore antico in paragone al moderno, il quale in considerazione della certa infelicità e nullità della vita sarebbe tanto piú profondo e grave del primo, e riferendosi all'opinione manifestata in proposito da Beniamino Constant in un articolo sui Padri della Chiesa riferito dallo *Spettatore*, osserva che forse non è da credere il cristianesimo cagione prima di questo cangiamento, « potendo anzi in parte esserne stato prodotto esso stesso » (1).

(1) I, 215, 2.

Comunque sia però, il pensiero del Leopardi in questo senso si aggira, se non sempre, quasi generalmente intorno a poche formule antistoricistiche, ad alcuni miti senz'altro accettati e ritenuti veri e incontrastabili. E ciò anche nel suo evolversi dall'esaltazione alla negazione della natura ([1]). Ma è pur sempre, anche questa, una forma del realismo di cui parliamo, derivando anch'essa dal bisogno di trovare a ogni costo un perchè, dal bisogno, in altri termini, di andare fino alle cause prime, alle relazioni ultime cui si possa giungere: come lo è del resto lo stesso spirito contraddittorio e qualche volta anche paradossale che qua e là può osservarsi nello *Zibaldone* ([2]).

([1]) In difesa ed esaltazione della natura vedi tra i piú notevoli esempi: III, 345-6; IV, 213-14, 373, 376; V, 64 e ZUMBINI, *Studi sul Leopardi*, I, p. 176-7.

([2]) Qualche utile osservazione può vedersi in proposito in TISSI, *L'ironia leopardiana*, Firenze, 1920, p. 214.

LA POESIA

Come realistica è la sua filosofia, così in altro campo *il Leopardi è il poeta della prosa:* della prosa dell'umile ginestra, che non si innalza con forsennato orgoglio alle stelle, o delle tranquille vicende della vita domestica e familiare o di ciò in generale che non pensa e non sa.

Egli, il poeta, pensa invece a tante cose alte e sublimi e sente pertanto il bisogno di affissarsi negli altri, negli umili, come nella visione di una pace a lui ignota.

Il tempo è poi ciò che lega il soggetto all'oggetto, il poeta all'immagine: il tempo che costituisce come una proiezione dall'interno all'esterno, la luce che è nel soggetto e di cui l'oggetto a volta a volta si colora.

* * *

Il realismo leopardiano deve intendersi, per cosí dire, in un doppio piano: da un lato nel poeta — e appare da quel suo stile uguale e come dimesso — una certa persuasione rassegnata delle cose, che son cosí e non possono essere diverse da quello che sono; dall'altro l'esame obbiettivo del mondo esterno. In altri termini la realtà si disegna al Leopardi come una forma staccata da lui e che egli guardi dall'alto e quasi da lontano. Non c'è perciò nella sua opera né può esserci una teoria che egli segua a preferenza di un'altra, bensí un a priori, che è poi la forma della sua anima stessa, la sua malinconia persuasa e quasi *stanca* o, se si vuole, disincantata, staccata dal mondo. Perciò quel pensiero non può essere altra cosa da questo realismo. La negazione di ogni teoria, che voglia a sé piegare l'universo, suppone necessariamente una tale concezione della vita. Quel certo che di stanco, quel tono quasi *sottovoce* delle sue parole, si traduce cosí nell'osservazione acuta e penetrante, sottile e spregiudicata del mondo e degli uomini.

Per questo il Leopardi preferisce Plauto a Terenzio, Aristofane a Menandro, Luciano a Platone e

insomma il *grosso* al *sottile*, il senso al sentimento, il *corpo* allo spirito del riso (1).

Per questo ugualmente le sue traduzioni degli idillî di Mosco, della *Batracomiomachia*, del primo canto dell'*Odissea*, della *Torta* dell'appendice virgiliana, della *Titanomachia* di Esiodo, del secondo dell'*Eneide* non piacciono gran che. Ma non già, come opina il De Sanctis (2), per l'eccessiva, « cura di parere altri e non sé » o per la « tema di mescolare di sé in alcuna cosa l'originale e turbare la purità dei suoi lineamenti ». Ma piuttosto per il motivo contrario, perché, cioè, il Leopardi è troppo presente in quelle traduzioni.

Se leggiamo, per es., i primi versi del secondo dell'*Eneide*, i versi famosi con i quali Enea, pregatone da Didone, incomincia il suo doloroso racconto:

Ammutirono tutti, e fissi in lui
Teneano i volti; allor che il padre Enea
Sí cominciò da l'alto letto: Infando,
O regina, è il dolor cui tu m'imponi
Che rinnovelli. I' dovrò dir dai Greci
I Teucri averi e il miserando regno

(1) Vedi Tissi, op. citata, p. 227.

(2) De Sanctis, *La prima canzone di G. Leopardi*, in *Nuovi saggi critici*.

Come fosser diserti: io dire i casi
Tristissimi dovrò, cui vidi io stesso
E di cui fui gran parte. E qual potrebbe
O Mirmidòne, o Dolope, o seguace
Del fero Ulisse rattenere il pianto
Tai cose in ragionando? E omai dal cielo
Precipita la notte umida e gli astri
Vanno in cader persuadendo il sonno ..

se, diciamo, si leggono questi versieli si paragona all'originale, si nota subito come la grave, solenne, contenuta malinconia virgiliana sia del tutto venuta meno attraverso alla prosastica e arida e fredda traduzione leopardiana:

Conticuere omnes intentique ora tenebant
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto
« Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danai, quaeque ipse miserrima vidi
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.
(*Eneide*, II, 1-9)

Le stelle che tramontando inducono al sonno sono in Virgilio un'immagine stupenda di malinconia e di rimpianto, del rimpianto della pace perduta, della lontana felicità, del tempo in cui i troiani vivevano ancora sicuri e tranquilli dentro le loro mura: rimpianto tanto piú vivo, poi, ora che al pensiero si presentano i mille pericoli tuttavia da affrontare e le infinite difficoltà da superare.

Ma come tutto ciò diventa prosastico in quel leopardiano:

. . . . . e gli astri
vanno in cader persuadendo il sonno...!

Gli è, per le ragioni dette dianzi, che il Leopardi tende alla *prosa*, alla sintesi: un'altra forma, un altro aspetto del suo realismo, di quel cervello fatto anzitutto ed essenzialmente per ragionare, per scoprire le relazioni e i motivi e le cause ultime delle cose. E, in realtà, nei versi citati la sua traduzione non è piú che una prosa: la prosa, si direbbe, di chi conosce già i particolari delle vicende narrate e cerca di sbrigarsi per arrivar diritto allo scopo.

Migliori sono bensì le versioni dal manuale di Epitteto e da Isocrate: ottima poi mi sembra quella della fa-

vola di Ercole attribuita a Prodico e tratta dai *Memorabili di Socrate* di Senofonte, e buona l'orazione in morte dell'Imperatrice Elena di Gemisto Pletone. Ma pur delle migliori potremmo ripetere qua e là quanto si è detto dell'*Eneide*.

Così si legga negli *Avvertimenti a Demonico* di Isocrate:

« In molte cose, o Demonico, si vede essere non piccola varietà dai pensieri degli uomini buoni e d'assai a quelli delle persone tristi e da poco, ma molto più si discorda l'una dall'altra gente nell'uso dell'amicizia. Perocché questi si sforzano di fare onore agli amici allora solamente che gli stanno dinanzi, quelli anco da lontano gli amano; e le famigliarità dei tristi in piccolo tempo si sciolgono, ma le amicizie de' buoni nessuno spazio di tempo è bastevole a scancellarle. A chiunque stimando essere conveniente che gli uomini desiderosi di fama e dediti alle lettere, piglino a imitare non mica i tristi, ma i buoni...».

E si paragoni la versione col testo di Isocrate: « Ἐν πολλοῖς μέν, ὦ Δημόνικε, πολυδιεσώσας εὑρήσομεν τὰς τῶν σπουδαίων γνώμας, καὶ τὰς τῶν φαύλων διανοίας· πολὺ δὲ μεγίστην διαφορὰν εἰλήφασιν ἐν ταῖς πρὸς ἀλλήλους συνηθείαις· οἱ μὲν γάρ, τοὺς φίλους, παρόντας μόνον τιμῶσιν, οἱ δὲ καὶ

μακρὰν ἀπόντας ἀγαπῶσι. Καὶ τὰς μὲν τῶν φαύλων συνηθείας ὀλίγος χρόνος διέλυσε· τὰς δὲ τῶν σπουδαίων φιλίας, οὐδ'ἂν ὁ πᾶς αἰὼν ἐξαλείφειεν· ἡγούμενος οὖν πρέπειν, τοὺς δόξης ὀρεγμένους, καὶ παιδείας ἀντιποιούμενος τῶν σπουδαίων, ἀλλὰ μὴ τῶν φαύλων εἶναι μιμητὰς....». C'è nel greco, certo in parte per l'indole stessa della lingua, una *pastosità* — per ripetere una parola cara al Leopardi — che invece non si vede nella versione italiana, più, potremmo aggiungere, sintetica e *sbrigativa* che non sia l'originale (1).

* * *

Allo studio della verità, cui corrisponde nell'altro piano, in quello del poeta, l'assenza di ogni teoria, fa riscontro nella poesia l'incapacità degli entusiasmi lirici, delle effusioni patriottiche, o comunque idealistiche, filosofiche, religiose: un'anima, alla base, nuda, *senza una*

(1) Il De Sanctis, scrivendo che nelle sue versioni il Leopardi si preoccupa soltanto della fedeltà al testo, ignora evidentemente quanto il poeta aveva detto nel preambolo premesso alle operette morali di Isocrate da lui tradotte: « però non che bastino ai volgarizzamenti delle opere dei classici antichi la fedeltà e la chiarezza, ma esse opere non si possono dire veramente volgarizzate, se nella traslazione non si è posto arte e cura somma circa la eccellenza dello stile, e se questa non vi risplende in ogni lato ».

propria vita lirica come potrebbe essere, per es., quella così impetuosa del Foscolo; silenziosa, come erano le parole stesse del poeta, quando parlava con quella sua voce dolce e fievole e sempre uguale; e, come si è detto, lontana dal mondo nel suo stanco distacco dalle cose e perciò, infine, quasi monocorde.

Il mondo, le immagini, rimanendo sull'altro piano, si disegnano con una chiarezza e una sobrietà lineare, in cui le poche linee si proiettano dal poeta come sintesi e riflesso del suo stato d'animo.

Perciò, non altrimenti che nel campo della filosofia non sono possibili le teorie, ottimistiche o pessimistiche, qui non si può pensare a una poesia dell'amore o della patria o dell'ottimismo o del pessimismo o, infine, del dolore.

Nel Leopardi non c'è nulla di tutto ciò. La poesia non può essere il poeta o il suo dolore, ma il suo staccarsi dalle cose. Non può essere, in altri termini, se non pietà da un lato, eroica fierezza dall'altro e talvolta anche l'una cosa e l'altra nello stesso tempo.

La pietà infatti e così questo fiero riconoscimento del vero riflettono quell'anima immobile, marmorea, persuasa, silenziosa. Non sono del lirismo, ma, pur dandoci della lirica altissima, si potrebbe dire, e non vogliamo

che si pensi a un paradosso, siano, *nel loro motivo*, negazione di ogni lirica: il che ci spiega anche il successivo svolgersi della canzone verso forme sempre meno legate dalle leggi metriche, sempre, cioè, più vicine alla prosa.

Naturalmente tutto questo non si vede già dai primi componimenti, sebbene tutti possano considerarsi, qual più qual meno, come fasi del medesimo svolgimento poetico verso le sue forme definitive. Le quali sono poi, come tra le più perfette, così cronologicamente tra le ultime canzoni leopardiane: *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* e la *Ginestra*: che deve ritenersi indubbiamente insieme con la canzone *A Silvia* come la parte migliore e più eccellente di tutta quanta l'opera poetica del Leopardi.

La ginestra è il profumo che consola il deserto, l'umile pianta pietosa di sé alle pendici del Vesuvio bruciate dalla lava, dove non sorge alcun altro albero o fiore, mentre essa sola, compagna delle afflitte fortune e amica dei luoghi per sempre abbandonati dagli uomini, sparge intorno i suoi cespi solitari. E, così come su questi campi cosparsi di ceneri infeconde e ricoperti dell'impietrata lava, che risuona lugubre sotto i passi del

passeggiero, anche altra volta il poeta l'ha veduta, ugualmente pietosa, ugualmente umile e saggia, abbellire dei suoi steli le squallide contrade che cingono la città un tempo signora del mondo.

Quei luoghi dove, commiserando i danni altrui, la ginestra manda al cielo il suo soave profumo, furono un tempo ville sontuose e magnifiche, famose e splendide città, che l'altero monte coi suoi torrenti di lava oppresse fulminandole insieme con gli abitanti: e possono perciò testimoniare della fralezza dell'uomo, cui la natura in un attimo annienta, non altrimenti che il piede inconsapevole del passante, posandosi a caso sul formicaio del sentiero, uccide migliaia di vite e distrugge con esse il frutto di infinite pazienti fatiche.

E però, mentre l'uomo, con stolto orgoglio ergendo il capo alle stelle, si crede immortale e pensa che l'universo sia stato creato per lui, per servire ai suoi fini e riconoscerlo signore, la ginestra al contrario, tanto piú saggia, tanto di lui meno inferma, non dirà immortali le sue frali stirpi: ma, pur piegando anch'essa il suo capo innocente sotto la crudele possanza del sotterraneo fuoco, non lo avrà piegato sino ad allora né codardemente avrà supplicato dinanzi al futuro oppressore.

La ginestra è dunque insieme espressione dell'umana pietà del poeta e del suo eroico disdegno per ogni viltà, per ogni codardo disconoscimento del vero. E perciò, fondendovisi insieme quei due motivi, può dirsi che segni l'apice della lirica leopardiana.

Ma non deve esagerarsi, come di novità assolutamente imprevedibile nella storia dell'anima del poeta, come di una svolta decisiva nell'ordine di idee verso cui il Leopardi si sarebbe avviato, il significato di questa recisa negazione della natura, già esaltata e sognata quale l'ideale irraggiungibile di una piú pura, piú giovane umanità. Non si deve, intendiamo, esagerare l'importanza di questo cosiddetto ritorno al secolo XVIII, a quel razionalismo, a quel livellamento dei valori morali o sociali che ne costituiscono i caratteri piú salienti.

In realtà, il contrasto tra le due concezioni della natura sembra netto e reciso, e perciò non si potrebbe dar torto, a guardare dall'esterno, a coloro i quali, tutti intenti a drammatizzare l'opera del poeta e la sua vita e lo svolgimento infine del suo pensiero, parlano al riguardo di una vera conversione.

Ma, tacendo qui che si potrebbe dimostrare come fin dagli inizî il Leopardi attinga dagli enciclopedisti, nel fatto la natura non è per lui che un mito o, se si vuole, un simbolo. E noi sappiamo che cosí negli ideali

politici e sociali come nelle religioni positive il mito non importa per sé, esternamente, ma per lo spirito in esso sensibilmente rappresentato.

Ora, dal principio alla fine la *forma mentis* leopardiana si distingue, come abbiamo detto, per la tendenza al concreto, per la ricerca delle cause e delle relazioni tra le cose, per l'odio, in ultimo, del declamatorio e del retorico. La natura, sia che, considerandosi come benefica genitrice, si rimpianga e si lodi, in quanto al progressivo allontanarsene dell'umanità si attribuisce la causa delle infinite nostre miserie, sia che invece le si dia la colpa, come a comune nemica occultamente intenta alla nostra rovina, di tutti i dolori onde siamo afflitti; la natura, diciamo, è un perché, o, senz'altro, il perché, che risponde al bisogno, vivissimo nel poeta, di giungere, attraverso alle sue successive generalizzazioni, alla causa ultima. È, insomma, quello che altrove potrebbe essere Dio: nient'altro se non una risposta a chi non può far di meno che gli venga risposto.

Il carattere del Leopardi rimane infatti invariato, invariato il disprezzo del secolo, invariato l'odio per la frivola e vuota retorica. Solo che quest'ultima egli la individua diversamente, la vede dove prima non la vedeva. Ma lui, il poeta, non è mutato.

La vede dunque tra i *nuovi credenti*, contro cui aveva scritto dei versi non spregevoli. Credenti non solo di Napoli, sebbene anche a Napoli s'infervorassero nel loro *Progresso* col padre Gioacchino Ventura, traduttore del De Bonald e apostolo fra noi della nuova teologia francese.

Poiché bisogna leggerli, costoro, e con loro in genere tutti gli ottimisti del tempo, per capire come dovessero irritare il Leopardi. Ancora nel 1869 il Mamiani, per esempio, dedicando al Mignet le sue *Meditazioni cartesiane rinnovate nel secolo XIX* e scusandosi con molte speciose ragioni di averle scritte, lui italiano, in italiano, parla del « prosperare inimmaginabile dell'umana progenie sul magnifico nostro pianeta »! Qui non è evidentemente questione di teorie, di Cartesio o del De Maistre, della metafisica o del sensismo (1). Le teorie non son che etichette e il Leopardi sa con quanta congruenza e intima convinzione le si fabbrichino per dar nell'occhio ai gonzi. Si tratta di ben altro: della scempiaggine, per il poeta, di chi non ha occhi per vedere,

(1) Così nella *Avvertenza al lettore*, p. XV, delle *Meditazioni cartesiane*, Firenze, Le Monnier, 1869. Sul De Maistre, il De Bonald, ecc., vedi il mio *Il pensiero politico di C. Balbo e le « Speranze d'Italia »*, Lanciano, 1936, p. 31.

di chi, ancor peggio, non vuol vedere. Poichè in ogni tempo questo « ottimismo imbecille » degenera nelle chiacchiere e nelle vuote declamazioni: delle quali non c'è nulla che piú ripugni all'indole del Leopardi, cosí raccolto in sé, nella sua pensosa e grave serietà, nella sua attenta, spregiudicata osservazione del mondo circostante.

Non ci si ripetano quindi le solite storie di conversioni e miracolosi ricredimenti, che, quando si parla del nostro poeta, debbono prendersi sempre *cum grano salis*. E non si fabbrichino le solite vane fantasticherie per spiegare come mai il Leopardi, che non si era entusiasmato dinanzi ai monumenti dell'antica Roma e dinanzi ai cui occhi « invano si era inchinata la Garisenda, invano erano passate le maraviglie fiorentine, invano Pisa aveva raccolto in una piazza tanti capolavori », ecc. ecc., ora invece guardi con tanto interesse l'umile ginestra. Né c'è bisogno di pensare che il miracolo sia stato opera dell'incanto della natura meridionale o della moda della poesia delle ruine. In realtà, di miracoli qui non ne abbiamo.

La ginestra non è se non una delle tante immagini, cosí frequenti in ogni periodo della sua poesia, in cui il poeta realizza il necessario oggettivarsi del soggetto.

Egli pensa e medita sull'umano destino, ma quanto piú si sprofonda negli abissi di tali elucubrazioni, tanto più vivamente sente il bisogno di fissare coteste immagini di una quiete raccolta e modesta, paga di sé e inconsapevole del male e della necessaria nostra infelicità. Cosí, quando Silvia canta nelle quiete stanze, egli lasciando gli studi leggiadri tende gli orecchi al suono della sua voce e vede dinanzi a sé, vicino e lontano, le tranquille vie dorate dal sole e gli orti e le ville e quinci il mare e quindi il monte. Cosí in uno dei primi pensieri dello *Zibaldone* dopo un appunto su « un palazzo bello » e su « un cane di notte dal casolare, al passar del viandante », si leggono questi versi:

Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
Dalla maestra via s'udiva il carro
Del passegger, che stritolando i sassi
Mandava un suon, cui precedea da lungi
Il tintinnio dei mobili sonagli (1).

(1) I, 75, 1.

E piú oltre:

Sí come dopo la procella oscura
Canticchiando gli augelli escon del loco
Dove cacciogli il vento e la paura;
E il villanel che presso al patrio foco
Sta sospirando il sol si riconforta
Sentendo il dolce canto e il dolce giuoco (2).

Il carro del passeggiero e il tintinnio dei mobili sonagli rievocano infatti, per contrasto, l'immagine della quiete notturna, dell'ampia campagna sotto la luna, delle lunghe vie dove il carro passerà, come qui, stritolando ugualmente i sassi del selciato... E cosí il cane abbaia di notte dal casolare. E cosí il villanello se ne sta presso al patrio fuoco, e ci sembra che il poeta stia a guardarlo con la sua malinconia pensosa, con un interesse vivo e commosso di affetto.

E si badi che con questi versi siamo al 1817.

Con non diverso motivo dopo la tempesta la femminetta vien fuori a cogliere l'acqua della pioggia e l'erbaiolo rinnova il suo grido di sentiero in sentiero e l'artigiano si fa in sull'uscio guardando l'umido cielo.

E ugualmente nel villaggio, il sabato, quando tutto

(2) I, 105, 1.

intorno ogni luce è già spenta, si ode picchiare il martello del legnaiolo, che nella sua chiusa bottega si affretta per finire prima dell'alba il lavoro da consegnare al cliente.

E cosí dopo la sera del dí di festa a tarda notte si ode per i sentieri un canto, che lontanando a poco a poco tace e muore, o riecheggia il passo dell'artigiano che ritorna alla sua povera casa. E infine, mentre tutti sono in festa e gli uomini e le cose e gli animali sembrano in concorde tripudio far la piú lieta accoglienza alla primavera che viene, il passero se ne sta sulla vetta dell'antica torre, nella sua solitudine lontana dai canti e dai rumori... Come dunque parlare di una natura che il poeta non avrebbe compresa, cui non avrebbe rivolto il suo sguardo e della quale ora si accorgerebbe in conseguenza di una nuova conversione? o come riferirsi a una sua misantropia, che solo adesso subirebbe una sí strana metamorfosi, solo adesso, e tanto profondamente, che non si dimenticherebbero neanche i maccheroni napoletani, quei tali maccheroni ai quali si accenna bensí satiricamente nei *Nuovi credenti*, e che nei *Paralipomeni* vengono ricordati sulle mense all'aperto di Santa Lucia?

Ma vedete, si obbietta, egli era stato a Roma, ave-

va visitato tanti grandiosi monumenti e non gli era riuscito di commuoversi se non dinanzi al sepolcro del Tasso! E ora invece...

Ma perché volete che proprio si fosse commosso a Roma? Potremmo osservare che a chiamare frivola e banale quella città non aveva torto affatto. Ma questo non c'interessa e non riguarda il nostro argomento. E però avrebbe forse il Leopardi dovuto come il giovane Aroldo del Byron declamare retoricamente dinanzi al Colosseo?

Tuttavia questa strana smania di vedere, come diciamo, dappertutto delle conversioni, degli stati d'animo riducibili a una formula, a una teoria sempre nuova, di fare dell'anima del poeta una storia o una cronaca o un dramma, questa smania, ripetiamo, falsa il concetto della poesia e infine del poeta stesso, in maniera che a un certo punto ci vediamo innanzi l'una e l'altro diversissimi dalla realtà.

Ed è vero bensí, lo abbiamo notato piú sopra, che il Leopardi stesso parla di certa *storia di un'anima*, che si proponeva di scrivere, e in particolare di una sua crisi, la quale poi sarebbe quella del 1819, quando le illusioni sarebbero sparite e la vita gli sarebbe apparsa sotto un'altra luce, priva affatto degli antichi ameni in-

ganni, che glie l'avevano resa fino ad allora bella e amabile.

Ma non bisogna prendere la lettera per lo spirito: fondamentalmente, pur concedendo, come concediamo senz'altro, che un'evoluzione da una certa giovanile inesperienza agli anni piú maturi egli la subisca, il Leopardi rimane lo stesso. Cambiano i nomi, la sostanza resta quella: l'odio contro le teorie e le chiacchiere, contro la retorica, contro i fannulloni e i parassiti e i falsari del pensiero, della letteratura, della filosofia; l'amore infine del vero, del sodo, del concreto.

E cosí, poiché egli resta fermo a scrutare negli abissi dolorosi della nuda realtà, coteste immagini hanno tutte un carattere comune, sono tutte espressioni di un medesimo momento nell'animo del poeta, del suo ripiegarsi, voglio dire, da questo pensiero, che lo distrugge e lo opprime e in cui pure è la sua vita stessa, a una pace raccolta e modesta. Perciò, non è soltanto pietà delle afflitte fortune quella del poeta, ma pietà di sé, in questo suo bisogno come di appoggiarsi sugli altri, sugli altri che non sanno che cosa sia quel tormento del pensare.

Ed è questo infatti il motivo per cui ci sembra che in tutte quelle immagini ci sia quasi come una carezza affettuosa. Il villanello che si riscalda al fuoco, l'arti-

giano che nella sua bottega si affretta a finire prima dell'alba, la vecchierella che vien novellando del suo buon tempo, la ginestra infine, conclusione e potenziamento ultimo delle precedenti immagini...

Ma bisogna tutto ciò coglierlo nella sua intimità. Quel *chiusa*, per es., detto della bottega del *Sabato del villaggio*, ci introduce nella tranquillità serena e raccolta del falegname, nell'attesa operosa del giorno festivo, mentre tutto intorno nel villaggio dorme. E la lucerna ci appare cosí come la compagna silenziosa di tanta pace, pace non lieta e non triste, ma ignara e tranquilla: è questa la nota fondamentale che ne costituisce il carattere più vero e più proprio nel Leopardi.

E ugualmente — ma è un esempio anche questo tra mille altri non meno degni di nota — il *lenta* della ginestra ha in sé un senso di abbandono quasi femminile. E quel certo che di prosastico nell'accento dei versi

Somiglia alla tua vita
La vita del pastore.
Sorge in sul primo albore,
Move la greggia oltre pel campo, e vede
Greggi, fontane ed erbe;
Poi stanco si riposa in su la sera...

serve bene a rappresentarci il regolare monotono succedersi, sempre uguale, non lieto, anch'esso, e non triste, delle « opere e dei giorni » del povero pastore. Cosí pure le « quiete stanze e le vie dintorno », in cui suona il canto di Silvia, ci danno l'immagine di quella gran pace circostante nel meriggio silenzioso, e del prolungrasi in essa e diffondersi del canto.

E le voci dei servi nelle *Ricordanze*, risonanti alterne di sotto al patrio tetto, mentre il giovinetto sta a contemplare le vaghe splendide stelle dell'Orsa, ci richiamano, qui pure per contrasto, le vuote ampie stanze del severo palazzo, già immerso nelle tenebre della notte; onde le opere familiari acquistano un significato insospettato di bellezza e di poesia: della poesia appunto della pace e, meglio, della *prosa* domestica. E si noti in proposito quante volte ricorra il motivo di paesaggi lunari o di case e campagne illuminate dalla luna o di ombre proiettate di tratto in tratto sulla strada sottostante: si direbbe che quella pallida luce e le *quiete* ombre partecipino anch'esse di questo silenzio.

Nel quale, se il poeta canta il villano o il pastore e cosí via, non pensa di fare né vuol fare egli stesso il villanello e il pastorello. Non rifà il verso dei suoi

personaggi, né, come per esempio, accadrebbe a un Pascoli, si confonde con essi. Ma ne rimane lontano, in un piano diverso, e anzi, quanto piú lontano, tanto piú commosso ci apparirà nella sua poesia, e piú immediato, non potendo avere in sé la sua pace, sentirà il bisogno di fissarla da lungi negli altri, quasi un riflesso del suo pensiero, di siffatta tormentata ricerca del vero che si nasconde fuori e dentro di lui. Fondamentalmente il Leopardi non è un lirico. *Il motivo lirico originario non è in lui e nel suo dolore, ma nel pensiero in sé*, senza determinazioni (dolore, pessimismo ecc.) di sorta. Per la stessa ragione il rimpianto o la nostalgia del passato sono da riferirsi non ad una felicità ormai irrimediabilmente perduta, ma al tempo passato semplicemente in quanto passato.

Da ciò anche la poesia della lontananza, delle lunghe vie per le quali il carro del viandante va e va nella notte, dei sentieri in cui a poco a poco muore il canto dell'artigiano, che ritorna dopo la festa alla sua povera casa: poesia, dunque, di ciò che non ritorna. Del tramonto del sole di fronte alla vecchierella, che viene novellando del buon tempo antico, quando anch'essa soleva ornarsi, la domenica, con le compagne; o del giorno che muore, mentre il passero tuttora canta alla

campagna; o della luna, che sempre per gli stessi aerei sentieri sorge e tramonta dinanzi al pastore, cosí come egli stesso, questo pastore, sorge all' alba e guida la greggia al pascolo e poi la sera si riposa stanco delle fatiche del giorno.

E si noti che questi due motivi, apparentemente cosí lontani e diversi l'uno dall'altro, la rappresentazione delle tranquille opere quotidiane da un lato e dall'altro il *senso* del tempo, di questo ininterrotto fluire e trascorrere dinanzi a noi del giorno e della notte e delle stagioni — che l'una dopo l'altra si seguono con perpetua vicenda — si accompagnano insieme nel poeta e finiscono poi col fondersi e costituirne uno solo. Poiché in realtà accade che la rappresentazione del tempo, della *durata*, in sé, non sia nell'artigiano, nel viandante, ecc., ma bensí nel poeta. Essi, questo artigiano o questo viandante, son fuori di ogni tempo, vivono in un presente che, per servirmi di un termine caro allo Spengler, si potrebbe dire il *puro* presente. Ma il poeta lo vede, quel presente, in una contiguità temporale, nel passato e nel futuro. In lui dunque il tempo è quasi, come direbbe Kant, la *forma* di una materia atemporale: forma la quale deriva dal poeta e in cui il

poeta vede le cose e gli uomini, che in sé ne rimangono fuori.

Cosí il contrasto diviene unità. Quel certo che di monotono, di uguale, di ripetuto delle opere quotidiane, quella ignara tranquillità appaiono sullo sfondo infinito di un cielo senza orizzonti. Da ciò ugualmente il senso sempre evidente di qualcosa, si direbbe, di silenzioso nei giorni e nelle opere. Poiché tutto vive, per il poeta, nel tempo, nello stormir delle foglie della stagione presente egli vede le infinite stagioni che già son morte, come questa pure morrà tra non molto.

Il significato del breve idillio, che si intitola appunto dell'*Infinito*, si deve estendere in questo senso a tutta quanta la poesia leopardiana. Ogni atto, ogni parola, ha in sé del silenzio, perché tutto nel tempo, in una eternità che è la forma universale di ogni presente, ci si rappresenta con un disegno di una nudità lineare e quasi scheletrica, che risponde alla semplicissima struttura cosí delle canzoni come delle operette.

Da ciò ancora il carattere, non dirò, con una parola oggi di moda, cosmico, ma in certo modo *aereo* della poesia leopardiana, nella quale sembra di veder sempre, anche quando il poeta non ce ne parli, uno sfondo di cieli sconfinati.

« Vedendo meco viaggiar la luna »: il verso dello *Zibaldone* potrebbe considerarsi il simbolo, sotto tale aspetto, di questa lirica. L'infinito nello spazio è la rappresentazione sensibile dell'infinito nel tempo.

Da ciò infine un certo che di vago e di indeterminato nelle immagini, che si accompagna costantemente con una perfetta determinatezza e concretezza dei particolari.

Né in proposito sarà inutile ricordare quanto si legge nei *Pensieri*: « Le parole, come osserva il Beccaria (*Trattato dello stile*), non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma, quando piú quando meno, immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Quanto piú una lingua abbonda di parole, tanto piú è adattata alla letteratura e alla bellezza, ecc. ecc... Poiché la forza e l'evidenza consiste nel destar l'immagine dell'oggetto, e non mica nel definirlo dialetticamente... » ([1]). E ancora altrove: « Si è osservato che è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia ed al cuore del lettore o spettatore. Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata, ma per un effetto semplicissimo e naturale e necessario della natu-

([1]) I, 221, 1.

ralezza, con cui nel descrivere, imitare ecc. lasciano le minuzie e l'enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni, descrivendo solo il tutto con disinvoltura, e come chi narra, non come chi vuole manifestamente dipingere, muovere, ecc. Nella stessa maniera Ovidio, il cui modo di dipingere è l'enumerare, come i moderni descrittivi sentimentali ecc., non lascia quasi niente a fare al lettore; laddove Dante, che con due parole desta una immagine, lascia molto a fare alla fantasia; ma dico fare, non già faticare, giacché ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta, che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. E cosí presso gli antichi in ogni genere d'imitazione della natura » ([1]).

Gli antichi insomma, come il poeta nota in un altro dei suoi pensieri ([2]), e specialmente i greci, solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore piú di quel ch'esprimessero. E la cagione non è altra se non questa, che essi non andavano come i moderni dietro alle minuzie delle cose, e non dimostravano lo studio di sottilizzare, notare le circostanze, sminuzzare e

([1]) I, 165, 1.
([2]) I, 210, 2.

allungare la descrizione per desiderio di fare effetto. Onde nei loro poeti « l'impressione » della poesia era « infinita, laddove quella dei moderni è finita ». Descrivendo in fatti con pochi tratti e mostrando poche parti dell'oggetto, i primi lasciavano l'immaginazione errare nel vago e nell'indeterminato, e una scena campestre, per esempio, dipinta dal poeta antico destava nella fantasia quel divino ondeggiamento d'idee confuse e brillanti di un indefinibile « romanzesco » che oggi non sarebbe piú possibile.

Perciò di Silvia vediamo solo gli occhi ridenti e fuggitivi, e solo sappiamo come si mostrasse alle compagne lieta a un tempo e pensosa. Ma l'indefinito vago presentimento della morte non lontana, che si vede o intravede in quel *pensosa*, è già un'immagine compiutamente determinata nella sua realtà.

E nel *Tramonto della luna* ci si parla di una notte solinga sopra « campagne inargentate e acque », immagine evidentissima di alterne luci e ombre, fra cui le acque sembrano, come nel carducciano sonetto a Virgilio, *riscintillare* tra le brevi sponde. E in *Aspasia* leggiamo delle « tacenti » stelle, particolare che ci porta in un'atmosfera quasi di sogno, nel silenzio di spazî senza confine. E il labbro della bella donna

figurata nel suo monumento sepolcrale, quel labbro onde il piacere trabocca come da un' urna troppo piena, ha qualcosa di superbo e voluttuoso a un tempo, di una voluttà che impone se stessa con la forza di una consapevole bellezza. Cosí lo « scolorar del sembiante » del *Canto notturno* tangibilmente ci rappresenta non già la morte, ma il *morire*, il venir meno delle energie vitali, lo sfuggire della luce allo sguardo che ansioso la cerca ancora nell'ora suprema. E ugualmente il vento che nelle *Ricordanze* reca dalla torre del borgo il suono dell'ora, ci dà l'immagine di un'onda canora la quale dall'alto scenda giú e si diffonda sulla piazza e sulle vie: particolare non diverso da quello significato nel *Passero solitario*, che non canta *nella*, ma *alla* campagna, quasi che l'onda del canto scendendo dalla torre antica tutti riempia di sé i colli e le valli circostanti, e non solo perciò si senta, ma in certo modo anche ci sia dato vederla piuttosto che sentirla.

* * *

Dalla rappresentazione di queste anime semplici, che nella vicenda consueta delle opere quotidiane nulla chiedono alla vita, cui la vita nulla ha dato né

darà, e che pur sanno di non potere sperare né peranco pensano ad alcuna speranza possibile, il poeta passa — e il passaggio è nella natura stessa delle cose — a esaltare la virtú di chi, non abbandonandosi alle lusinghe di illusioni vane e ingannevoli, con indomita costanza, osa guardare al vero, quantunque triste e doloroso; né chiude gli occhi dinanzi alle tenebre che ci circondano, ma intrepidamente consapevole del suo fato, confessa a se stesso la realtà dell'umana natura e di tutte le cose in genere che siano nate a morire.

Da questo motivo, che può vedersi realizzato o da solo o insieme con gli altri dianzi accennati, della pietà e del passato, derivano dove piú dove meno *Bruto minore*, *l'ultimo canto di Saffo*, *La ginestra*, *Aspasia* il *Canto notturno*, *Sopra il ritratto di una bella donna* ecc.

Bruto è una figura di maschia, ferrea, indomita energia. Levandosi al di sopra degli dei stessi e del fato, da altezza inaccessibile egli guarda i casi della vita e il destino degli uomini, con la calma solenne e sublime che risulta dal superamento delle trascorse tempeste.

I versi di Euripide che l'eroe, riferendosi all'antitesi sofistica di λόγος e ἔργον, avrebbe profferiti

(1) La ginestra non leva il capo a guardare in faccia il fato o gli dei, e mal si comprenderebbe, quindi, in questo gruppo, ma non è meno saggia di coloro che vedono e sanno...

poco innanzi alla morte per affermare come l'ἀρετή soggiaccia invariabilmente al dominio della τύχη e per i quali il Leopardi nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* cita la testimonianza di Cassio Dione e di Floro, costituiscono solo il motivo occasionale della canzone. La quale si svolge in verità con una certa disuguaglianza tra le singole parti e le diverse immagini. Ché nella prima strofe l'energia sostenuta del verso mal si conviene con il tono narrativo e come da preambolo o da preparazione di quanto si dirà in appresso:

Poi che divelta, nella tracia polve
Giacque ruina immensa
L'italica virtute, onde alle valli
D'Esperia verde e al tiberino lido,
Il calpestio dei barbari cavalli
Prepara il fato, e dalle selve ignude
Cui l'Orsa algida preme,
A spezzar la romane inclite mura
Chiama i gotici brandi;
Sudato e molle di fraterno sangue
Bruto...

Dove soprattuto quelle inclite mura sono una nota discordante e fuori posto, che ci ricorda qualcuna del-

le declamazioni della canzone all'Italia. Ma la strofe si riprende subito portandosi senz'altro su quello che è il suo tono fondamentale:

Bruto per l'atra notte in erma sede,
Fermo già di morir, gl'inesorandi
Numi e l'averno accusa...
. . . . . .
Stolta virtú, le cave nebbie, i campi
Dell'inquiete larve
Son le tue scole, e ti si volge a tergo
Il pentimento. A voi, marmorei numi...

In seguito abbiamo una lunga serie di interrogazioni sulla crudeltà del fato e degli dei, inutili e inutilmente prolisse o retoriche, interrotte però di tratto in tratto da qualche sentenza di romana possanza ed energia:

... Men duro è il male
Che riparo non ha? Dolor non sente
Chi di speranza è nudo?

Ecc. ecc. Ma invece la canzone ritorna poi al suo tono giusto:

Spiace agli Dei chi violento irrompe
nel Tartaro. Non fora
Tanto valor nei molli eterni petti.

Dopo di che si ripetono ancora le solite interrogazioni e altri inutili discorsi e ragionamenti sul paragone degli uomini e delle belve, tanto piú « fortunate » rispetto ai primi.

Sembrerebbe insomma che nella canzone si alternino due accenti, l'uno estraneo all'altro, non riducibile, per cosí dire, all'altro: l'uno del Leopardi stesso, l'altro di Bruto; l'uno ragiona o declama, l'altro si esprime con un linguaggio serrato e conciso e romanamente sentenzioso. Dal che derivano poi a un tempo la forza e la debolezza di questi versi.

Ma bellissima mi sembra l'invocazione alla luna, che sorge impassibile su tanta rovina, come impassibile ha visto nei secoli remoti il sorgere di Roma sui colli del Lazio, e vedrà fra non molto l'impeto irresistibile dei barbari che ne calpesteranno i fori e i tempii venerandi:

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
Candida luna, sorgi,
E l'inquieta notte e la funesta
All'ausonio valor campagna esplori.
Cognati petti il vincitor calpesta,
Fremono i poggi, dalle somme vette
Roma antica ruina;
Tu sí placida sei? Tu la nascente

Lavinia prole, e gli anni
Lieti vedesti e i memorandi allori;
E tu su l'alpe l'immutato raggio
Tacita verserai quando ne' danni
Del servo italo nome,
Sotto barbaro piede
Rintronerà quella solinga sede.

Poesia dunque veramente *romana* questa della canzone di Bruto e per la quale infatti le fonti principali sono da ricercarsi, oltrechè in Lucano, come è stato notato (1), anche in colui fra i poeti latini che meglio ritrasse nei suoi versi la grandezza morale, l'intrepida virtú predicata dagli stoici: intendo riferirmi a Seneca, le cui tragedie, e in particolare il primo atto della *Medea*, pur nella sovrabbondante erudizione mitologica e nel tono predicatorio delle sentenze, hanno talvolta immagini di un forza e di un vigore singolari: e ciò sebbene — sia detto tra parentesi, ché noi non andiamo qui alla ricerca delle fonti — non mi sembri che questo scrittore si ricordi fra quelli dei quali il Leopardi si è giovato (2).

Piuttosto non sarà inutile notare per i soliti fan-

(1) Specialmente dallo ZUMBINI, *Studi sul Leopardi*, Firenze 1902, I, pp. 308 sgg.
(2) SENECA, *Medea*, I, 1-10.

tastici romanzieri delle solite metamorfosi spirituali quanto, a proposito del *Bruto*, il Leopardi, che poco piú che ventenne aveva scritto al Giordani: « Ma questa medesima virtú quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto minore! » (1), tredici anni dopo scriveva al De Sinner: « Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore* » (2). E tuttavia a sentire quella tale critica in tredici anni quanti atti del dramma si sarebbero potuti svolgere!

Nell'*Ultimo canto di Saffo* il poeta, riferendosi alla leggenda, che egli mostra di accettare, della bruttezza e del suicidio di Saffo, non raggiunge il sublime del *Bruto minore*. E ciò per il contrasto, inevitabile del resto in un tale argomento, tra quel certo che di delicato, di molle, di femmineo del saluto di Saffo alla placida notte, al raggio della cadente luna, a Lucifero che spunta fra la tacita selva, ecc., e il maschio abbandono di ogni illusione, con cui si chiude il componimento. Onde si direbbe che in Saffo si abbia un Bruto in veste femminile e che l'incongruenza sia perciò nell'idea ispiratrice del componi-

(2) *Epist.*, II, 478, Lettera del del 24 maggio 1832.
(1) *Epist.*, II, 478. Lettera del 24 maggio 1832.

mento. Senza dire poi che i versi in cui l'infelice poetessa lamenta la crudeltà della natura e del fato, si seguono come una notazione scolastica di immagini usate o come il grido di un'anima afflitta, non ancora purificato nella poesia:

... A me non ride
L'aprico margo, e dall'eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli e non dei faggi
Il murmure saluta: e dove all'ombra
Degl'inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico pie' le flessuose linfe
Disdegnando sottragge,
E preme in fuga l'odorate piaggie.

Immagini non solo scolastiche, ma il cui *tono* fondamentale è sbagliato, per il contrasto, come diciamo, tra la nostalgica rievocazione di una natura serenamente idillica e il disperato accento di chi non si lascia piú commuovere dalle lusinghe terrene.

E ugualmente fuori posto sono questi altri versi, che appunto perché vogliono, per cosí dire, polemizzare con la natura nemica, perché non esprimono la

persuasa disperazione di Bruto, appaiono lontanissimi da quella calma solenne e terribile:

Qual fallo mai, qual sí nefando eccesso
Macchiommi anzi il natale, onde sí torvo
Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina, allor che ignara
Di misfatto è la vita, onde poi scemo
Di giovinezza, e disfiorato, al fuso
Dell'indomita Parca si volvesse
Il ferrigno mio stame? Incaute voci
Spande il tuo labbro...

L'accento proprio della poesia ritorna invece in questi versi:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
Rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
E il crudo fallo emenderà del cieco
Dispensator de' casi.

Qui c'è Bruto. Per il resto, ripetiamo, il tono è sbagliato: non si ha Saffo, quella delicatezza commossa e trepidante che veramente fu propria della poetessa di Lesbo, e neanche Bruto, ma l'una e l'altro, stranamente confusi e sovrapposti.

Aspasia è il canto dell'amore vinto ormai e superato, della bellezza che, pur dispregiandosi come vana e ingannevole, conserva ancora un fascino superbo e terribile, qualcosa che sgomenta chi la guardi o la contempli da lungi. La tempesta è passata e il poeta sta a rimirare il periglioso pelago nel quale era stato vicino a naufragare: ma c'è in lui ancora come uno sbigottimento indefinito, l'impressione viva e presente di qualcosa di grande e di irresistibile, di una forza piú che umana, che è in noi, pur quando sembra di essercene per sempre liberati. « L'alma a sgomentarsi ancor vicina »: ecco il *tono* della canzone, l'accento intorno a cui si muovono questi versi. È il momento insomma che *immediatamente* segue la procella, e in cui, se l'amore è superato, la bellezza, checchè si dica in contrario, regna ancora nell'animo, sovranamente superba di sé e irraggiungibile:

Torna dinanzi al mio pensier talora
Il tuo sembiante, Aspasia. O fuggitivo
Per abitati lochi a me lampeggia
In altri volti; o per deserti campi
Al dí sereno, alle tacenti stelle,
Da soave armonia quasi ridesta,
Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina

Quella superba vision risorge.
Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
Mia delizia ed erinni!

Subito dopo però, succedendo a questo motivo iniziale l'immagine della bellissima donna, dei suoi vezzi, delle sue arti allettatrici, quella specie di sbigottimento viene meno e la poesia si perde nel prosastico: ché, come diciamo, il nucleo centrale non è da vedersene nella rappresentazione del bello in sé, ma di quel particolare stato d'animo che è proprio di chi ne subisce siffattamente il fascino:

... E mai non sento
Mover profumo di fiorita piaggia,
Né di fiori olezzar vie cittadine,
Ch'io non ti vegga ancor qual eri il giorno
Che ne' vezzosi appartamenti accolta,
Tutti odorati de' novelli fiori
Di primavera, del color vestita
Della bruna viola, a me si offerse
L'angelica tua forma, inchino il fianco
Sovra nitide pelli, e circonfusa
D'arcana voluttà, quando tu, dotta
Allettatrice, fervidi sonanti
Baci scoccavi nelle curve labbra
De' tuoi bambini, il niveo collo intanto

Porgendo, e lor di tue cagioni ignari
Con la man leggiadrissima stringevi
Al seno ascoso e disiato...

Si continua quindi a dimostrare come l'uomo non ami in realtà la donna che egli crede di amare, ma platonicamente l'idea del bello che in essa risplende ai suoi occhi: dimostrazione la quale ci distrae anch'essa da quel motivo iniziale, sebbene fra i molti versi quest'ultimo ritorni poi ad affacciarsi come raggio di sole tra le squarciate nubi:

... Or quell'Aspasia è morta
Che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
Della mia vita un dì: se non se quanto,
Pur come larva, ad ora ad ora
Tornar costuma e disparir...

La canzone *Sopra il ritratto* ecc. deriva dalla contemplazione della bellezza femminile e della caducità di quanto per gli uomini vi è in essa di più seducente. Il motivo è dunque in questa contemporaneità. Il poeta ha dinanzi a sé a un tempo la donna raffigurata nel monumento, in due momenti diversi, quale essa è ora e quale era, quando non si poteva guardarla senza impallidire, e un tumulto di desiderî sor-

geva dal labbro onde il piacere traboccava e si effondeva intorno tra gli ammiratori estatici. E perciò gli sono presenti da un lato il perenne fluire del tempo, che il simulacro sembra mirare immobilmente muto, inutile custode di una memoria trascorsa e di un dolore senza piú lacrime; e dall'altro quella esuberante giovinezza, quella voluttà suscitatrice di sogni e ansie infinite e ora non piú se non fango e cenere, che il sasso sepolcrale nasconde agli occhi dei passanti. Contemplazione, dunque, della bellezza e del tempo e dell'una nell'altro: questo il nucleo della poesia. Da ciò quel certo che di veramente *sepolcrale* della prima strofe, che ci dà quasi l'impressione di un candore immobile e freddo, come se il Leopardi avesse scritto i suoi versi sul marmo:

Tal fosti: or qui sotterra
Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango
Immobilmente collocato invano,
Muto, mirando dell'etadi il volo,
Sta, di memoria solo
E di dolor custode, il simulacro
Della scorsa beltà.

Il poeta resta dinanzi al funebre monumento, ma dominato dalla visione di quella che fu la superba vit-

toriosa potenza della morta bellezza: la quale ora immobilmente *guarda* il tempo che scorre, come se veramente dall'alto del simulacro lo vedesse fluire ai suoi piedi.

In seguito la canzone si perde nelle solite considerazioni mezzo liriche e mezzo filosofiche, che a noi non possono interessare, perché in realtà non riguardano né la poesia né la filosofia leopardiana.

Ma il legame comune tra questa e le altre canzoni di cui parliamo, è anche qui evidente: la poesia della *prosa*, della *immobile contemplazione del vero* (1), sia che la si rappresenti nel poeta stesso dinanzi alla ingannevole bellezza di Aspasia, sia che invece la si veda scolpita nel freddo marmo o la si senta nel profumo che il deserto consola o nelle parole ultime di Bruto al cielo e alle impassibili stelle.

E i caratteri negativi ne sono ugualmente evidenti. Son quelli che si possono vedere in questi come in generale in tutti i *Canti* leopardiani. Il Leopardi non è infatti, ripetiamo, il poeta del dolore o della morte o dell'amore o della natura, ecc. ecc. Bisogna liberarsi dalla immagine falsa e romanticamente

(1) Quindi, in fondo, anche qui della *prosa*: avversione contro la retorica, ecc.

retorica che si ha ancora di lui, come di un perpetuo « persuasor di morte » o di un querulo parassita delle umane miserie: di un malato, come pensarono, per es., il maligno Tommaseo o l'amico Colletta, che si compiacesse quasi di ostentare i suoi mali a chi volesse e a chi non volesse saperne.

Infelice, infelicissimo egli fu certo. Ma, se il suo povero corpo appariva ricurvo e invecchiato anzi tempo, se mille malanni lo tormentavano, la colpa non fu sua, ché l'animo rimase sempre fiero e indomito: senza tuttavia le affettazioni o le eccessive espansioni di chi, tra i letterati o i patriotti contemporanei, faceva pubblica professione di siffatta fierezza o eroismo, per farsene poi bello agli occhi del volgo.

La sua *forma mentis* è, lo abbiamo detto, essenzialmente fatta per ragionare e sillogizzare. E perciò, se la poesia è sempre in lui il riflesso di un pensiero anteriore o sottinteso e vive nella luce di quel pensiero, quando il poeta esprime immediatamente se stesso, quando non sia piú possibile distinguere in lui due piani diversi, della ragione e della poesia stessa, ne avremo allora il lato caduco e negativo. Cosí, se nella canzone *A Silvia* si impreca contro la natura, fallace promettitrice di lusinghevoli beni:

O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor? perché di tanto
Inganni i figli tuoi?...

o nelle *Ricordanze* il poeta si rivolge con memore rimpianto alle deluse speranze:

O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età...,

l'immediatezza dell'invocazione ci fa cadere senz'altro nel prosastico.

E lo stesso accade nelle lunghe, anche un po' prolisse, effusioni lirico-narrative, come sono in generale quelle delle *Ricordanze* ora citate. Lo stesso nei brani filosofici che seguono o interrompono nella *Quiete dopo la tempesta*, nella *Ginestra*, nella canzone *Sopra il ritratto* ecc.. le parti propriamente liriche e poetiche: brani che chiamiamo filosofici, potremmo dire, per eufemismo, ché in essi non c'è nulla della filosofia leopardiana, di quella che veramente merita questo nome, ma al contrario l'immediato grido di un'anima dolorante, la quale si esprime in tali considerazioni, come altrove negli esclamativi contro il cieco crudele arbitrio della natura: sarebbe insomma quella la filo-

sofia « chiusa e compressa, fusa e assorbita nella intuizione immediata » che il poeta ebbe della sua personalità. Ma il Leopardi non è tutto lí, ché quella non è poesia e non è filosofia.

In realtà l'una e l'altra sono in lui e debbono essere, né altrimenti le si può pensare possibili, solo quando riflettano un pensiero anteriore e superato, un pensiero che sia già uno stato d'animo e di esso costituiscano quasi la proiezione all'esterno o per mezzo di immagini, e allora si ha la poesia, o per mezzo di concetti, e allora si ha la filosofia. Ma questa non meno di quella non può essere il grido dell'anima, l'immediata aspirazione, il tormento dell'infelice poeta.

Da ciò quello stile monocorde, come una musica lieve e appena percepibile, dei *Pensieri;* da ciò la scarsezza delle immagini e il loro concorrere intorno ad un unico motivo; da ciò ugualmente la superiorità stilistica dei *Pensieri* (non diciamo però dello *Zibaldone*) rispetto alle *Operette*, nelle quali il dialogo — che richiederebbe un certo rilievo e contrasto nei personaggi, un certo svolgimento dal principio alla fine e l'individuazione insomma dei personaggi stessi — dovendo invece procedere in quell'atmosfera crepuscolare, non può presentare nessuno di questi caratteri; mentre d'altro lato l'ironia non sempre riesce a fondersi, come sarebbe necessario, con quel ritmo dimesso, con quell'accento mormorato quasi sottovoce.

Luce riflessa, diciamo, quella del Leopardi, come appunto la pallida, uguale, tranquilla e malinconica luce lunare. Onde, anche, la cura grandissima della lima, delle piú sottili sfumature stilistiche, chè tutto in lui deve fondersi cosí da acquistare quel tono, quel ritmo unico e fondamentale: in questa luce ogni angolo un po' troppo in ombra risalterebbe subito agli occhi e turberebbe l'unità del paesaggio.

Perciò le effusioni patriottiche, filantropiche, idealistiche non possono trovarvi posto. Onde la canzone *All'Italia*, checché si voglia addurre in contrario, appare intessuta di retorica. Di una retorica, bensí, diversissima da quella dell'Alfieri o del Foscolo, da quell'impeto irruente e incomposto, che non di raro si osserva in questi e in tanti altri poeti loro contemporanei: essendo in realtà molti di quegli interrogativi o esclamativi (e in ciò aveva ragione il Carducci difendendo il Leopardi contro il De Sanctis, sebbene avesse torto poi nella conclusione che credeva di poterne ricavare) forme proprie della lirica greca, di Pindaro o di Simonide, in cui la maggior concitazione

degli affetti e l'indole stessa della lingua escludono che si possa parlare di ricercata affettazione. Ma nel Leopardi l'effetto purtroppo è diverso, né corrisponde all'intenzione dell'arte.

Gli è che gli ideali, gli entusiasmi di qualsiasi specie sono incompatibili con quella tale luce, quel tale tono: per lo stesso motivo per cui in filosofia vengono esclusi i sistemi e nelle canzoni e nei dialoghi la struttura interna appare sempre tanto tenue e sottile. Ciò che risplende troppo o troppo poco finisce col turbare l'uguale, calma, monocorde unità del paesaggio, dello spirito leopardiano.

L'unità è in lui, nel Leopardi stesso, che proietta dinanzi a sé o le immagini della sua poesia, le quali allora si fondono in questo loro ritmo unico, o i pensieri della sua filosofia, che nella loro stessa obiettività e, si direbbe, frammentarietà, si coordinano ugualmente nell'unità del metodo e del comune nucleo ispiratore.

***

Concludiamo: se non sembrasse di tornare alle distinzioni e classificazioni naturalistiche o lombrosiane, il Leopardi si potrebbe porre in una classe di-

versa da quella in cui stanno l'Ariosto o il Tasso, il Foscolo o il Manzoni: in una classe nella quale, nella nostra letteratura, egli si troverebbe forse senz'altra compagnia che quella del padre Dante. Nel linguaggio comune si considerano questi individui così singolarmente privilegiati sopra tutti gli altri come dotati di qualcosa che dovrebbe essere nettamente distinto da un ingegno superiore, se anche grandissimo: vogliamo dire del genio. Ora, la *forma mentis* del genio è quella di *non avere alcun carattere* e di abbracciare in sé tutto e tutto comprendere. In lui vivono mille uomini diversi, mentre nell'uomo comune ce n'è uno solo, con una personalità unica e bene individuata e distinta. Per questo appunto, il genio, Dante o Shakespeare, ci appare « trasmutabile per tutte guise ». Egli sarà in sé volta a volta, perché li vivrà, li comprenderà con umana *simpatia*, Amleto o Cordelia, Iago o Falstaff, Otello o Macbeth, Ofelia o Enrico IV, oppure Capaneo o Francesca o Ugolino o Ulisse. Non c'è insomma, in lui, un carattere, perché ce ne sono mille a un tempo. Egli vive in sé tutta l'umanità, tutti i vizî e tutte le virtú, il sublime del bene e l'abisso del male. E perciò non gli sono possibili i sistemi o le teorie, ottimistiche o pessimi-

stiche o di qualsiasi specie. Tutto ciò sarebbe come una determinazione a priori di quel mondo infinito e molteplice, una limitazione e come una inutile e vana superstruttura (1).

Ma è naturale d'altro lato che dalla critica si vada in cerca della formula o del sistema. Perché il critico non può comprendere se non attraverso la riduzione alla formula di ciò che per sé non sarebbe in alcun modo riducibile (2).

* * *

Termineremo con qualche altra osservazione.

Anche per il Leopardi una certa critica recentissima vorrebbe avvertirci che non bisogna distinguere, non indicare dei confini, lodare o disapprovare, e così

(1) Vedi in proposito WEININGER, *Sesso e carattere*, seconda edizione italiana, Torino, 1922, pp. 147-65. S'intende che piuttosto che a teorie determinatamente formulate, ci riferiamo agli *apriori teorico-sentimentali* dello spirito.

(2) Ma dunque, si dirà, proprio non si potrà parlare di nessuna conversione, di nessuna crisi di coscienza?

Ma di tutto ciò che volete e di tutte le crisi e conversioni. Sappiamo anche noi — lo si è detto piú sopra — di un periodo cristiano e poi del rifiuto del cristianesimo e dell'esaltazione e quindi della negazione della natura ecc. ecc. Ma — e non vorremmo essere fraintesi — quelle sono le formule, mentre lo spirito, uno e nel Leopardi sempre identico a sé e sempre conseguente, vive immutato nel variar della lettera.

Quanto poi allo svolgimento poetico, allo svolgimento da una poesia ancora immatura a forme piú perfette e mature, nessuno pensa di negare che la canzone all'Italia sia cosa diversissima dalla *Ginestra*, ecc. ecc.

via: che, in altri termini, non bisogna che si dica dove ci sia e dove invece non ci sia della poesia. E ciò per varie ragioni, che si compendiano poi in certi grossi paroloni, fatti apposta per *épater le bourgeois* e nascondere la propria scarsa sensibilità estetica, come sarebbero la religiosità, la moralità, e simili.

Ma, se la critica ha da esser tale, non può non distinguere, che anzi il suo compito proprio sta nello stabilire tali distinzioni. E l'unità poi di cui si scrive, quell'unità per la quale non ci si dovrebbe piú parlare di poesia o non poesia, cerchiamo di vederla anche noi, ma non al di là dello scrittore, nelle astrazioni significate da quelle tali sonanti parole, ma nello scrittore stesso.

* * *

Ci siamo fermati su alcuni dei *Canti* e non su altri, anche piú degni di essere particolarmente ricordati, perché riesce nei primi meglio evidente il sovrapporsi e vario alternarsi dei diversi motivi indicati.

Del resto, occorre proprio notare il carattere talvolta descrittivo del *Sabato del villaggio* o della *Quiete dopo la tempesta*, o come non riescano gran che a elevarsi dalle solite considerazioni pseudo-filosofiche *Amore* e

morte e la *Palinodia*; o spiegare perché un po' tediose e lunghette e troppo immediate appaiano le effusioni o le narrazioni del *Consalvo*, o per qual motivo l'*Infinito* non sia affatto una lirica, ma uno dei *pensieri* in versi, ecc. ecc.?

Piuttosto bisognerà osservare il diverso carattere dei canti nei quali il poeta si rispecchia direttamente nella natura, e di quelli invece in cui la natura alla sua volta converge in una figura centrale, che occupi di sè tutto il componimento. Nei primi, come possiamo vedere nel *Passero solitario*, nel *Sabato del villaggio*, nella *Quiete dopo la tempesta*, il motivo lirico iniziale si scompone e divide nelle immagini del mondo esterno, cosí che ne risulta infine un certo quale accento lirico-narrattivo o lirico-descrittivo. Nel *Canto notturno* e in *Silvia* la natura si riflette al contrario nel pastore che parla alla luna e nella fanciulla che canta nella sua stanzetta. Dal che deriva una maggiore concentrazione delle immagini e un accento piú vivamente commosso.

Silvia è la poesia del tempo già trascorso, il pastore, del tempo che trascorre. L'una perciò si esprime in immagini, l'altro in discorsi e varî ragionamenti sul perpetuo avvicendarsi degli anni e delle stagioni e sulla morte e sulla vita e il nostro venir meno ad ogni usata

compagnia. L'una è il passato che *si ascolta* nel canto, l'altro il presente che si interroga nella sconsolata, ansiosa e quasi sbigottita solitudine del suo pianto. Il *tono* della prima è nell'uguale respiro della strofa cantata e nel ritorno degli stessi accenti in ciascun verso e in ciascuna strofa:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale
. . . . . .
Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno
. . . . . .
Tu pria che l'erbe inaridisse il verno
Da chiuso morbo combattuta e vinta.

Nel *Canto notturno* abbiamo invece nei momenti migliori la tensione dello spirito che anche qui *canta se stessa*:

Forse s' avess' io l' ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Piú felice sarei, dolce mia greggia,
Piú felice sarei, candida luna.

Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
Rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
Il verno coi suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri.
Che son celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro
Star cosí muta in sul deserto piano...

Note discordanti sono invece la lunga comparazione col vecchierello bianco e infermo, che col suo grave fascio su le spalle corre per montagne e per valli; e cosí l'immediatezza di certi interrogativi:

Dico fra me pensando:
a che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren? Che vuol dir questa
Solitudine immensa? e dio che sono?...

e infine le considerazioni della terza strofa, ecc.

Ma tanto in Silvia quanto nel pastore il canto è il riflesso della *immobilità* del pensiero fisso sulle sue immagini e tutto ad esse rivolto nella sua interiore concentrazione.

* * *

Quali i rapporti tra il Leopardi e la cultura del tempo?

L'argomento richiederebbe forse un discorso troppo piú lungo che non si creda. Tra parentesi però, poiché da qualcuno si è tornato a parlare di Monaldo, si guardi in proposito ai *Dialoghetti* e non si dimentichi quanta parte del figlio ci sia già nel padre: se non altro l'avversione comune contro le chiacchiere e le declamazioni, il lato piú nobile o meno antipatico di molti dei nostri codini e reazionari del Risorgimento, dei quali però il poeta seppe evitare il rovescio della medaglia: l'esaltazione non meno retorica spesso e vuota del diritto divino e di simili morte memorie del passato.

* * *

Che il Leopardi abbia assorbito e assimilato la cultura e lo spirito della poesia classica, specialmente greca, come nessun altro dei nostri scrittori, è cosa indubitata e da tutti riconosciuta.

Non si direbbe però che in ciò egli sia andato

del tutto esente da certi difetti, del resto anche altrove non rari e non facilmente evitabili: dal difetto, cioè, di apparire talvolta piú greco o latino che italiano, il che potrebbe far pensare a una certa indeterminatezza o ridonanza retorica, per altro lontanissime dallo spirito della sua poesia.

Abbiamo ricordato in proposito la canzone all'*Italia.*

Ma non mancherebbero gli esempi del genere.

Cosí nella canzone *Sopra un basso rilievo antico* e precisamente nei versi

Dove vai? chi ti chiama
Lungi dai cari tuoi,
Bellissima donzella?...

il *bellissima* è greco, è il κάλλιστος *o il* βέλτιστος dei greci, che però, avendo in questa lingua una determinatezza tutta propria, non possiamo rendere con il *bello* o il *bellissimo* italiano.

Lo stesso si dica della *graziosa* (χαρίεις) luna:

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle...

FINE

VIRGILIO TITONE

SAGGIO
SUL
LEOPARDI

BOLOGNA
LICINIO CAPPELLI EDITORE

DELLO STESSO AUTORE

Saggio sulla parola come terza intuizione (esaurito).

La poesia del Pascoli e la critica italiana, Soc. Ed. « Dante Alighieri », Roma.

Retorica e antiretorica nell'opera di A. Oriani, Soc. Ed. « Dante Alighieri », Roma.

Critica vecchia e nuova, Casa Editrice « La Nave », Firenze (esaurito).

Frammenti per la storia d'Italia (esaurito).

Per la biografia di G. Boccaccio, Soc. Ed. « Dante Alighieri », Roma.

Il libro XLIII delle Storie di Livio (commento al), Carlo Signorelli, Milano.

Il pensiero politico di Cesare Balbo e le « Speranze d'Italia », Carabba, Lanciano.

Espansione e contrazione, Introduzione alla storia D'Europa nel secolo XIX (esaurito).

La costituzione del 1812 e la cultura siciliana nel secolo XIX. Licinio Cappelli, Bologna.

Giovanni Boccaccio. Licinio Cappelli, Bologna.

L'età barocca in Italia, La « Nuova Italia », editrice, Firenze.

I « Fasti » di Ovidio, in Atene e Roma, 1929.

Sull'« Alcesti » di Euripide, nel **Mondo classico,** 1934.

Il pensiero politico di Livio, nel **Mondo classico,** 1934.

L. 10 —

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
DEC 2 1964			
SEP 24 1970		OCT 22 1970	

C28 (764) 50M

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0021073120

JUL 15 1941